

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - UFPR  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PGLET

GLAUBER REZENDE JACOB WILLRICH

**DESDOBRAMENTOS DA IRONIA E DIALOGISMO EM *MEMÓRIAS DO SUBSOLO*  
DE DOSTOIÉVSKI**

CURITIBA

2017

GLAUBER REZENDE JACOB WILLRICH

**DESDOBRAMENTOS DA IRONIA E DIALOGISMO EM *MEMÓRIAS DO SUBSOLO*  
DE DOSTOIÉVSKI**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, no curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Klaus Eggensperger

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação  
Mariluci Zanela – CRB 9/1233  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Willrich, Glauber Rezende Jacob  
Desdobramentos da ironia e dialogismo em *Memórias do subsolo*  
de Dostoiévski / Glauber Rezende Jacob Willrich – Curitiba, 2017.  
170 f.; 29 cm.

Orientador: Klaus Eggensperger  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas  
da Universidade Federal do Paraná.

1. Dostoiévski, Fiodor, 1821-1881. 2. Literatura - História e  
crítica. 3. Ironia na literatura. 4. Literatura – Estética. I. Título.

CDD 891.733



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **GLAUBER REZENDE JACOB WILLRICH** intitulada: "**No subsolo da memória: desdobramentos da ironia e dialogismo em Memórias do Subsolo de Dostoiévski**", após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 15 de Dezembro de 2017.

KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS

Avaliador Interno (UFPR)

HOMERO FREITAS DE ANDRADE

Avaliador Externo (FFLCHUSP)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS


ATA Nº835

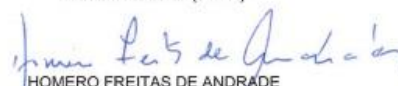
**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia quinze de Dezembro de dois mil e dezessete às 09:15 horas, na sala 1013, Rua: General Carneiro 460, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **GLAUBER REZENDE JACOB WILLRICH** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada "**No subsolo da memória: desdobramentos da ironia e dialogismo em Memórias do Subsolo de Dostoiévski**". A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: **KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER (UFPR)**, **PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS (UFPR)**, **HOMERO FREITAS DE ANDRADE (FFLCHUSP)**. Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, **KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER**, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 15 de Dezembro de 2017.

  
KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

  
PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS  
Avaliador Interno (UFPR)

  
HOMERO FREITAS DE ANDRADE  
Avaliador Externo (FFLCHUSP)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus pela vida e pelas experiências que nela vivencio. Agradeço aos meus pais e avós pelo apoio dado em cada etapa, mesmo que distantes de mim, e também pela influência, desde infância, à literatura, à música e às artes.. Também não posso me esquecer dos meus sinceros agradecimentos à minha cara amiga de infância, Marihá Mickaela, colega de profissão, letrada, professora, que sempre esteve ao meu lado ajudando a alimentar minhas inquietações teóricas. Agradeço também ao meu orientador, prof. Klaus Eggensperger, pelo apoio e carinho oferecidos no decorrer do trabalho. Agradeço também aos comentários proferidos pelo prof. Pedro Dolabela que muito me ajudaram na qualificação, e também ao professor Homero Freitas, que durante a defesa também muito me acrescentou com seus comentários.

Agradeço também ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná pelo acolhimento e pelo espaço para o desenvolvimento da pesquisa. A CAPES/CNPQ pelo concedimento da bolsa de estudos para a realização da pesquisa e, não menos importante, agradeço a ti, meu grande amor de versos perdidos (*in memoriam*), que mesmo após sua dolorosa partida ainda vive em mim. Talvez sem seu amor este trabalho nem tivesse nascido.

**Eu pergunto a mim mesmo o que é o inferno. E defino assim: o inferno é o sofrimento  
por não poder mais amar.**

**Dostoiévski**

## RESUMO

A ironia - mais do que mera figura de linguagem que diz o contrário do que se quer dizer - pode se mostrar uma ferramenta bastante útil para ser analisada no que concerne às formas de construções e arquitetura do texto literário. Considerando que, para além da mecânica da ironia que envolve um locutor irônico, um receptor que capta a ironia e também um contexto de enunciação compartilhado entre ambos; a ironia, de acordo com Hutcheon (2000), lança brechas, ou “arestas” ao receptor de modo que os efeitos de sentido nele provocados podem ser bastante diversos. Considerando também o papel do leitor (dentro do quadro teórico da estética da recepção) na construção de sentidos do texto literário (e mesmo sentido irônico), este trabalho propõe avaliar quais os efeitos de sentido que a ironia (ou ironias), presente no texto *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski, provoca. Como hipótese, apontamos para o fato de que há uma aresta atacante e defensiva em jogo no texto, e que a ironia se liga ao conceito de polifonia e ao dialogismo proposto pelo extenso quadro teórico Bakhtin em relação à obra de Dostoiévski como forma de manter em equilíbrio posições divergentes e paradoxais ao mesmo tempo, ajudando assim na construção do texto literário. A ironia, neste caso, mais do que uma figura de linguagem, se torna estratégia de composição formal do texto literário, e estabelece jogos de sentidos no leitor enquanto forma de participação ativa na leitura.

Palavras chave: Ironia. Narratologia. Estética da Recepção.



## RÉSUMÉ

L'ironie - plus qu'une figure de discours donc on dit le contraire de ce qui est signifié - peut être un outil utile pour analyser les formes de construction d'un texte littéraire. On considère que - au delà de la mécanique de l'ironie ce qui implique un annonceur ironique, un récepteur qui comprend l'ironie et aussi un contexte d'énonciation partagée entre eux; l'ironie, selon Hutcheon (2000) lance des fissures ou des "arêtes" sur le récepteur de telle sorte que les effets de sens causés peuvent être très divers. Considérant aussi le rôle du lecteur (dans le cadre théorique d'esthétique de réception) dans la construction de sens du texte littéraire (et aussi le sens ironique), ce travail propose d'évaluer quels sont les effets du sens que provoque l'ironie présente dans *Mémoires du Souterrain* de Dostoïevski. À titre d'hypothèse, nous soulignons le fait qu'il y a une "arête" qui attaque et qui défend dans le jeu du texte, et l'ironie est liée au concept de polyphonie et dialogisme proposée par Bakhtin comme un moyen de maintenir en équilibre des positions divergentes et paradoxales en même temps, contribuant ainsi à la construction du texte littéraire. L'ironie, dans ce cas, plus qu'une figure de discours, devient une stratégie de composition formelle du texte littéraire et établit des jeux de sens dans la lecture comme une forme de participation active à la lecture.

Mots-clés : L'ironie. Narratologie. Esthétique de réception.

## **LISTA DE SIGLAS**

PPD – Problemas da Poética de Dostoiévski

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. Ironia, suas refrações, e o papel do leitor na construção de sentidos</b> .....	17
1.1 Considerações iniciais.....	17
1.2 Ironia retórica .....	20
1.2.1 As arestas da ironia .....	32
1.2.2 Ironia romântica .....	39
1.3 Estética da recepção – o papel do leitor na construção de sentidos .....	43
1.4 Conclusões do capítulo .....	56
<b>2 Dialogismo e polifonia em Bakhtin e ironia: desvendando a <i>arquitetura</i> da narrativa de Dostoiévski</b> .....	57
2.1 O romance polifônico e o dialogismo em Bakhtin: .....	57
2.1.1 A ideia em Dostoiévski .....	65
2.1.2 Os tipos de discursos em Dostoiévski .....	70
2.1.3 As origens e influências dos gêneros antigos na formação dos discursos em Dostoiévski: Diálogo socrático, sátira menipéia e carnavalização na literatura .....	75
2.2 Ironia, polifonia e dialogismo .....	85
<b>3 <i>Memórias do Subsolo</i> de Dostoiévski em perspectiva irônica e dialógica – análise da obra</b> .....	97
3.1 Ironia e seus desdobramentos de sentido em <i>Memórias do Subsolo</i> – 1ª parte: um ataque contra Tchernichevski?.....	98
3.2 Ironia e seus desdobramentos de sentido em <i>Memórias do Subsolo</i> – 2ª parte: entre paródias e ironias.....	121
3.3 Análise complementar 1: <i>Memórias do Subsolo</i> e <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> – Um Dostoiévski brasileiro? .....	138
3.4 Análise complementar 2: A formação arquetípica dos personagens de Dostoiévski – o <i>homem do subsolo</i> como mitologema fundamental .....	147
<b>4 Conclusão</b> .....	163
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	167

## INTRODUÇÃO

Ironia e literatura parecem ter íntima relação. Se admitirmos que o espaço da ficção seja o espaço, por excelência, de certa representação e recriação a partir de dada realidade, a ironia parece ter lócus privilegiado no âmbito da literatura justamente por encontrar nela um espaço representativo para encenar jogos de sentidos e contradições aparentes entre verdade e fingimento, realidade e ficção. Fiodór Dostoiévski - autor já consagrado no cânone literário e também no âmbito da crítica literária - dentro de sua enorme produção artística nos apresenta algumas obras que muito podem oferecer para estudarmos, no campo da teoria literária, fenômenos acerca da linguagem e que concernem, especificamente, à ironia. Dentre essas obras, uma das mais representativas nesse sentido é a novela *Memórias do Subsolo*.

Se lançarmos olhares para o período histórico em que está vinculada sua obra - a saber, a partir dos anos 1940 na Rússia até a segunda metade do século XIX - vemos que neste contexto ocorrem importantes transformações de ordem política, social, e de pensamento. Alexandre czar II propôs - dentre vários aspectos - a modernização da Rússia já iniciada anteriormente em Pedro I O Grande, bem como a industrialização e o investimento de capital estrangeiro. Além disso, este foi também o responsável por instaurar uma reforma em 1861 que compreendia o fim do regime de servidão e o fim da escravidão. Desde então, aqueles que viviam sob o regime da escravidão foram liberados e colocados à margem de uma Rússia que ainda estava surgindo através do contato com o ocidente.

Ainda neste mesmo período histórico, necessário se faz notar que havia grupos outros com propostas divergentes às de Alexandre II: uns mantinham uma postura conservadora e consideravam o retorno da velha Rússia dos tempos de Pedro I O Grande, outros mantinham uma posição radical, calcada numa visão socialista utópica, ou em um comunismo radical de raízes marxistas. André dias analisa este fenômeno e postula:

Em um curto espaço de tempo, tendências antagônicas passaram a coexistir e lutar pela supremacia do poder político e intelectual. De um lado, os elementos arcaicos que prendiam a Rússia à realidade medieval dos senhores de terra e almas; de outro, o influxo do pensamento e das ideias externas, que vinham da Europa ocidental, criando grande impacto entre parte da intelectualidade russa de então. No meio desses caminhos, encontravam-se pelo menos dois grupos majoritários. O primeiro era dos eslavófilos, que resistiam às novidades ocidentais, permanecendo apegados à velha noção de pátria e reivindicando a permanente redescoberta dos valores nativos. O segundo grupo era representado pelos ocidentalizantes partidários das modernizações capitalistas, voltados "para uma filosofia da ação política a fim de transformar o mundo à luz da razão consciente". (DIAS, 2012, p. 181)

É neste período conturbado da história da Rússia que a produção artística de Dostoiévski está inserida. A novela *Memórias do Subsolo*, sob a qual analisaremos neste trabalho, publicada em 1864, teria sido escrita - como bem aponta Joseph Frank (2002, p. 167) entre os anos 1861 a 1863, momento que coincide com as agitações políticas e sociais provocadas pelas propostas de Alexandre Czar II. No desenvolvimento de nossa proposta de trabalho será imprescindível levarmos em conta o contexto histórico a qual a obra está vinculada, já que sem este, a interpretação da mesma ficaria comprometida.

Numa tentativa de fazer um breve balanço da crítica do autor russo, observamos que grande parte tem se debruçado até hoje para análises de cunho filosófico existencialista ou psicanalítico<sup>1</sup>. No plano da poética propriamente dita, Mikhail Bakhtin<sup>2</sup> parece ter sido o mais contundente ao propor a tese sobre o romance polifônico em Dostoiévski. Entretanto, antes deste, houve um percurso e uma evolução na crítica do autor russo que merece ser brevemente comentada<sup>3</sup>. Leonid Grossman<sup>4</sup> foi um dos que, contemporâneos a Bakhtin, trouxe suas contribuições ao perceber a multiplicidade de consciências, de vozes e diálogos presentes em Dostoiévski. Mas ele não a entende como polifonia em termos Bakhtinianos, e reduz esse princípio composicional (da multiplicidade) a um denominador ideológico segundo a qual todo esse material heterogêneo em Dostoiévski assume a marca profunda de seu estilo e tom. É preciso ter em mente que Dostoiévski escreve sim romances ideológicos - no sentido de serem romances que carregam determinadas ideologias e ideias - mas a unidade fundamental de sua poética não reside no tom e estilo pessoal de Dostoiévski, ela está acima destas.

---

<sup>1</sup> Seria exaustivo realizar aqui um levantamento de toda a fortuna crítica realizada até hoje, mas para citar alguns exemplos na academia brasileira: cf notadamente a dissertação de Oliveira, A.M. *O homem e o acaso de Deus segundo Dostoiévski e Nietzsche*, Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 2014., e também a dissertação de Oliveira, G.P. *Dostoiévski e Kierkegaard: o salto na fé como resposta ao paradoxo e ao racionalismo moderno*, UECE, Fortaleza, 2008. Além destes, consultar também: Bittencour, R.N. *Das profundezas do ressentimento ao sublime amor crístico: Dostoiévski e Nietzsche*, Itaca, n. 21, p. 54-83, 2012., Vieira, C.D.M. *Dostoiévski e a questão do duplo na psicanálise*, Psicanálise & Barroco em revista, v. 8., n. 1, p. 14-32, jul-2010., Oliveira, C.C. *O niilismo russo e a saída de Dostoiévski para o problema*, Horizonte, v. 9, n. 20, p. 153-165. Jan/mar 2011

<sup>2</sup> Cf. BAKHTIN, M.M. *Problemas da poética de Dostoyevski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

<sup>3</sup> Dentre os autores que tivemos acesso apenas indireto podemos citar Vyatcheslav Ivánov (cf. Borózdí i miéji, Ed. Musaget, Moscou, 1916.) que sonda a particularidade da estrutura poética de Dostoiévski afirmando que o realismo do autor russo se baseia não no conhecimento objetivo, mas sim na penetração do eu; B.M. Engelgardt (cf. *Ideologicheskii roman Dostoyevskogo*. In: F.M. Dostoiévski, Stati i material. Moscou: Leningrado, 1924.) que percebe o aspeto da ideia nos romances do autor russo; Chklovski (cf. *Plyusy i minusy, Zametki o Dostoyevskom*. Ed. Sov. Piasstel, Moscou, 1957.) que notou o aspecto da inconclusibilidade de suas obras e a contradição interna dos personagens que é a sua essência mesma; e Lunatcharski (cf. *O mnozhestvennosti golosov v Dostoyevskom* in: F.M. Dostoyevskiy v russkoy kritike. Moscou: Ed. Goslitizdat, 1956.) que compara a polifonia de Dostoiévski aos dramas de Shakespeare.

<sup>4</sup> Cf. Grossman, L. *Dostoiévski Artista*, trad. Boris Schnaidermann, Civilização Brasileira, São Paulo: 1967.

Para além de trabalhos relacionados à poética propriamente dita, há também uma gama de trabalhos de cunho comparativo entre Dostoiévski e outros autores, sejam eles brasileiros ou estrangeiros<sup>5</sup>. De maneira geral, no lado oriental do mundo, o século XX é bastante contraditório a respeito da crítica de Dostoiévski: parece haver, de um lado, uma crítica de cunho conservador sobre a qual encontram, na obra de Dostoiévski, elementos para defender seu feroz anticapitalismo; e de outro, uma crítica de cunho reacionário que encontram na obra do autor russo elementos de sobra para uma leitura nacionalista e religiosa. No lado ocidental do mundo, além das leituras de cunho filosófico existencialista e psicanalítico, há também interessantes trabalhos na estética da recepção, e alguns poucos que se debruçam sobre a análise em particular dos efeitos de sentidos e desdobramentos de determinadas estratégias discursivas utilizadas na obra de Dostoiévski, como é o caso da ironia.

É pensando nisso que nosso enfoque neste trabalho será analisar a novela *Memórias do Subsolo* de F.M. Dostoiévski à luz dos efeitos de sentido que a ironia – estratégia discursiva comumente conhecida por se dizer o contrário do que realmente se propõe a dizer – provoca no texto literário, se atentando também a alguns problemas que tangem à estética da recepção.

A escolha para este tipo de análise se justifica na medida em que vemos que os efeitos de sentido provocados no leitor pelo uso da ironia através do narrador trazem importantes elementos a serem discutidos no âmbito da teoria literária, e mais ainda, estes mesmos elementos se revelam ser interessantes no que concerne à construção e recepção do texto literário, não só em relação àquele período histórico específico à obra vinculada – a segunda metade do século XIX na Rússia – mas também em relação a uma leitura na contemporaneidade.

E a escolha especificamente da novela *Memórias do Subsolo* se justifica por ser esta uma obra situada na fase dita *intermediária* do autor russo, uma obra de transição para seu amadurecimento enquanto escritor, e nesse sentido, acreditamos que questões e elementos gemelares de sua poética – que irão aparecer posteriormente em sua potência máxima em seus romances mais célebres como *Os Irmãos Karamazov* e *Crime e Castigo* – já aparecem de maneira sutil nesta novela.

---

<sup>5</sup> No Brasil, dentre vários trabalhos, podemos citar dois: Barros, A. *Machado de Assis na Rússia, Dostoiévski no Brasil: estudos comparados da recepção literária*, Anais do SETA, Ed. Unicamp, Campinas, nº 3, 2009; e Artega, C.G. *A alma russa de um nordestino: Graciliano Ramos leitor de Dostoiévski*, Ed. UFRGS, Porto Alegre, 2005.

Apontamos, como hipótese inicial, para o fato de que o narrador da novela de Dostoiévski se propõe como irônico, há uma intenção irônica a ser posta na construção do texto, e nesse sentido, há que se averiguar em um primeiro momento se é o narrador que se coloca de fato como irônico, ou o leitor/receptor que vê a obra enquanto intenção irônica. Nossa segunda hipótese de trabalho diz respeito à utilização da ironia enquanto ferramenta de desconstrução de discursos totalizadores, na medida em que vemos, no decorrer do monólogo do narrador de *Memórias...* uma espécie de contradição marcada por um discurso que apresenta o tempo todo a afirmação e a não afirmação de algo, mantendo-se abertas as incertezas de um indivíduo e a relatividade no discurso. É nesse sentido também que, como terceira hipótese, é possível perceber que a ironia muito se relaciona com a teoria proposta por Bakhtin a respeito do romance polifônico e das relações dialógicas que são estabelecidas entre os vários discursos que permeiam a obra. Mas, para tanto, é preciso averiguar de que forma Bakhtin classifica os tipos de discursos presentes na narrativa de Dostoiévski. Ao que somos levados a crer, a ironia neste sentido, juntamente com a polifonia e o dialogismo, serve para instaurar e manter um movimento dialético de posições divergentes e contraditórias existentes ao mesmo tempo. Ela tem função, no texto e na recepção da obra, de manter o equilíbrio entre as partes divergentes apresentadas pelo narrador, e também relativizar lados previamente definidos e estanques, assim como o faz a carnavalização na literatura, mantendo em equilíbrio e em coexistência posições distintas e conflituosas ao mesmo tempo.

Partindo dessas hipóteses apresentadas, os objetivos específicos dessa pesquisa pretendem responder às seguintes questões por nós elaboradas: De que forma a ironia é utilizada pelo narrador de *Memórias...* ? Qual o grau afetivo lá estabelecido e quais os efeitos de sentidos por ela produzidos ao leitor? Considerando também o contexto onde ocorre a ironia e a relação entre emissor e receptor da mensagem irônica, bem como a inversão das polaridades dessa mensagem, de que forma as brechas lançadas para a interpretação da ironia se relacionam à teoria proposta por Bakhtin? Mais ainda, de que forma esse mecanismo de locução irônica se relaciona com os mecanismos discursivos dialógicos apresentados por Bakhtin? Considerando também o contexto histórico em questão à obra vinculada, de que forma o homem russo (pensando-o não enquanto homem universal, mas sim historicamente concretizado e situado) daquele período é ou não representado (irônica e polifonicamente) no discurso literário e de que forma o discurso literário se apodera dos fatos históricos para a construção da tessitura narrativa? Neste sentido, há que se pensar também na figura de um homem historicamente concretizado e que seria o interlocutor implícito relacionado àquele

período histórico específico em contraposição à ideia de um homem russo universal tão presente nas obras de Dostoiévski.

Assim, acreditamos que a análise minuciosa do discurso do narrador (tendo em vista os mecanismos de ação da ironia) tem muito a nos oferecer neste sentido, e pode nos dar respostas plausíveis à altura para tais questões por nós formuladas, e ajudar a compreender com mais profundidade sobre os mecanismos de construção e recepção do texto literário.

Umberto Eco<sup>6</sup> nos mostra que o leitor ao ler um texto literário precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional com o narrador, fingir que o que é narrado de fato aconteceu naquele mundo ficcional. Mas, quando temos um narrador que se utiliza da ironia, põe-se em cheque aquilo que está sendo narrado, deixando o leitor de certo modo desconfortável e exigindo dele uma participação ativa na construção do sentido do texto, ao mesmo tempo que o deixa desconfiado das verdades aparentes narradas naquele plano que fora traçado com uma intenção ficcional. Neste sentido, cabe indagar, então, se a utilização da ironia serve para quebrar o efeito estético (do realismo) proposto pela obra, ou se ao contrário, auxilia para que o efeito de ilusão – e mesmo de imersão – estética aconteça. Neste ponto, é preciso averiguar então o papel do receptor do texto literário, sistematizando as estruturas básicas de sua participação na construção de sentidos da obra literária.

Pensando em todas essas hipóteses anteriores, tendemos a ver, então, a ironia mais do que como uma simples estratégia discursiva - no sentido de ser apenas um capricho para enfeitar o texto literário –, tendemos a vê-la como uma prática. Prática essa que – além de brincar com a linguagem e os limites de representação mimética na literatura – propõe um exercício mental ao leitor, propõe a reflexão do que de fato está sendo dito, propõe por em cheque verdades estabelecidas. E neste sentido, não menos importante que os objetivos específicos delineados anteriormente, não podemos nos esquecer do aspecto humanizador da literatura: lugar este de representação, da experimentação da linguagem no universo ficcional como forma de nos dar algum sentido que por vezes não encontramos em nosso universo real. Assim, essa pesquisa também tem por objetivo – para além do enriquecimento e contribuição intelectual no âmbito acadêmico - nos dar algumas respostas acerca daquilo que nos move: a literatura como *lócus* privilegiado onde se encontram personagens que – talvez mesmo distantes no tempo e no espaço de nossa realidade – ainda tem muito a nos dizer. Nos colocarmos no lugar do outro, pensar em deslocamentos (para além de) efeitos de sentidos, constitui tarefa imprescindível para nos ajudar a compreender a dimensão do que somos. E

---

<sup>6</sup> Cf. ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*, São Paulo, Cia das Letras, 1994, p. 81.



para tanto, nada melhor que a literatura – aliada à reflexão teórica – para nos ajudar nessa empreitada.

## 1. Ironia, suas refrações, e o papel do leitor na construção de sentidos

### 1.1 Considerações iniciais

A ironia é comumente conhecida como a figura de linguagem em que se diz o contrário do que realmente quer dizer. A ambiguidade, os elementos opostos e contrários parecem ser as marcas fundamentais desta figura de linguagem. Entretanto, um enunciador (seja ele literário ou não) que lança um discurso que diz o contrário do que se afirma, diz sobretudo mais do que fica expresso, já que este anuncia duplamente: sua mensagem com intenção real e a mensagem aparente e momentaneamente falsa.

Para que ocorra este processo, ou antes, para que a ironia funcione é necessário que pelo menos dois interlocutores compartilhem de um mesmo contexto (seja ele cultural, de fala e de produção de discurso) previamente estabelecido entre ambos, e que o ironista (no caso, o locutor) lance brechas e pistas a seu interlocutor a fim de que este decifre tanto a mensagem irônica como a mensagem real. É neste sentido que a utilização dessa figura de linguagem também cria grupos discursivos específicos, de modo que seleciona uns e exclui outros no momento específico da situação de comunicação.

Embora estes pareçam ser os elementos básicos de uma comunicação irônica (locutor, enunciador, contexto compartilhado/comunidade discursiva), os objetivos de um locutor ao lançar mão desta figura de linguagem são diversos e estão longe de ter unanimidade: com a ironia podemos ir do riso à autodefesa, dependendo do contexto de enunciação e com quais propósitos ela é utilizada. Os efeitos de sentidos produzidos pela ironia são inúmeros, e, no caso da ironia em um texto literário, parece ser difícil determinar, de um lado, exatamente qual propósito irônico intencionado pelo narrador, e de outro, qual efeito de sentido provocado no leitor. Mais ainda: embora haja elementos básicos para que aconteça a comunicação irônica, os efeitos de sentidos – que podem ser vários – são tratados e interpretados em vários campos teóricos distintos: sejam eles na filosofia, na psicanálise ou mesmo nos estudos linguísticos.

Estudar a ironia em um texto literário implica estudar de que maneira a mecânica dessa figura de linguagem, ou antes, dessa estratégia discursiva funciona na relação leitor-narrador. Para tanto, se faz necessário, em dado momento, evocar o quadro teórico da estética da recepção alemã para elucidarmos melhor as estruturas básicas da recepção e seus respectivos processos. Além disso, é necessário também delinear mais especificamente o conceito de ironia que se aplicam a análise de um texto literário, para além de tratamentos em

campos teóricos distintos que também discorrem sobre a ironia. Embora a teoria literária em dados momentos flerte com outras áreas distintas de conhecimento – afinal, o diálogo é quase sempre possível quando se trata de literatura – faz-se necessário localizar precisamente o conceito de ironia no âmbito das próprias ferramentas que aquele campo teórico (qual seja, o da teoria literária) pode lidar - neste caso, a linguagem.

No caso de *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski, este é um texto que parece estar recheado de ataques polêmicos com teor irônico já apresentados desde o início. Vejamos como o narrador abre suas memórias:

Sou um homem doente... Um homem mau. (...) Creio que sofro do fígado. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. Ademais, sou supersticioso ao extremo; bem, ao menos o bastante para respeitar a medicina. (Sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso). (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 15)

Logo na primeira página o leitor se depara com um narrador que afirma que é “um homem doente... um homem mau”, e crê que sofre do fígado. Entretanto, algumas linhas abaixo o próprio narrador se desdiz afirmando que, mesmo que sofra uma enfermidade – ele o sabe disso, tem consciência disso – não procura ajuda médica, mas “respeita a medicina e os médicos” já que é “supersticioso ao menos o bastante para respeitar a medicina”. Este exemplo claro já nos mostra que o narrador, em seu discurso, brinca e joga com os significados reais e latentes de determinadas palavras. Afinal, como pode um homem ser supersticioso e acreditar na medicina, esta considerada (levando em conta certo senso comum) o oposto da superstição e calcada na racionalidade e na cientificidade? Mais ainda, como pode alguém que se diz *instruído* a ponto de não ter nenhuma superstição para acreditar, ainda assim ser supersticioso? E como pode este mesmo homem ser supersticioso *ao extremo*, a tal ponto que respeita a medicina? São esses jogos de sentidos estabelecidos entre o que realmente se diz e o contrário do que se quer dizer que vão permear, durante todo o texto de Dostoiévski, relações dialógicas e ressonâncias irônicas de modo a construir a arquitetura formal da obra.

Para compreender o sentido irônico ali estabelecido no texto, o leitor precisa ter em mente não só a perspicácia da duplicidade semântica das palavras e dos enunciados, além da intenção irônica proposta pelo narrador; mas também o contexto específico compartilhado sobre o qual o narrador supõe que um determinado leitor esteja inserido. Este contexto específico é recuperado senão pelo contexto histórico à qual a obra está vinculada. Em um momento oportuno deste trabalho discorreremos com maiores detalhes sobre o contexto

histórico em que a obra fora escrita e sobre qual possível interlocutor/leitor o narrador dessas memórias haveria de se direcionar.

Ainda em relação ao trecho anteriormente citado é necessário compreender de que tipo específico de ironia se trata, ainda mais se atentando para o fato de que está inserida em um texto literário. Embora haja uma estrutura básica para toda comunicação irônica (locutor-interlocutor-contexto) a ironia se desdobra em vários tipos diferentes de acordo com o efeito de sentido por ela provocado em determinado contexto. Mais do que isso: a ironia, ela própria, sofre invariavelmente modificações no decorrer da história, seu conceito muda de acordo com a época, embora a estrutura comunicativa se mantenha a mesma; o que dificulta, em certo sentido, tratá-la enquanto elemento teórico a fim de distingui-la particularmente enquanto fenômeno linguístico. É neste sentido que se faz justificável buscar o termo em suas origens, a fim de que possamos elucidar melhor o conceito e averiguar quais melhores definições se aplicam à análise de um texto literário.

Em suas origens, o termo *eiron/eironia* aparece na *República* de Platão. Lá, o filósofo parece aplicar o conceito a algo como uma forma lisonjeira e abjeta de tapear as pessoas. Entretanto, é anteriormente em Sócrates que vemos o desenvolvimento do que se pode chamar comportamento irônico, graças às técnicas desenvolvidas por este filósofo que consistia em transformar uma frase assertiva em interrogativa com a finalidade de propor ao interlocutor um desconhecimento, ou antes, provocar a ausência de determinada convicção em relação a determinado tema tratado no diálogo.

Em Aristóteles o termo designa também um comportamento do homem: este classifica a *eironia* no sentido de simulação (*simulatio*) autodepreciativa, contendo a qualidade superior a seu oposto – a *alazonia*, ou dissimulação jactanciosa. Para ele, a ironia não é baixa como o riso, tem algo de superior a ele, mas é menos séria que a tragédia. Posteriormente, na tradição latina – se observarmos particularmente Cícero e Quintiliano – a ironia se torna uma figura de retórica cujo objetivo era vencer o oponente em um debate; ao contrário do que era considerado em Sócrates, como uma ferramenta para a busca da verdade e a proposta do diálogo entre os homens.

Na era clássica, então, deriva-se dois conceitos distintos de ironia: uma relacionada à linguagem, enquanto figura de retórica, e outra relacionada a determinado comportamento e atitude do ser humano. Passando à era moderna – e excluindo, obviamente, um grande escopo teórico que trata da ironia ainda na era Clássica por motivos de não caber neste trabalho e fugir aos nossos propósitos -, esses dois conceitos fundamentais vão gerar aquilo que

conhecemos como *ironia romântica* e *ironia retórica* – esta última também chamada de ironia verbal.

É preciso ter em mente a evolução do conceito a partir da era moderna, já que é nesta que o texto literário tal qual conhecemos – em forma de prosa, rigidamente estruturada e logicizada – parece se concretizar. De nada nos servirá, para nossas análises literárias, os conceitos e definições postulados pelos antigos, sejam eles os filósofos gregos ou os retóricos da tradição latina.

## 1.2 Ironia retórica

A *ironia retórica* – cuja principal peculiaridade, já o percebemos, é a inversão semântica – se caracteriza pela valorização do receptor, pelo reconhecimento da capacidade de se receber uma mensagem cifrada e de se perceber a falsidade do enunciado estabelecido, bem como seu sentido contrário. Ela se preocupa com o conteúdo do dito, da diegese, e pode ser ilustrado com aquele típico exemplo de alguém que diz “que dia bonito” ao se referir a um dia feio e chuvoso.

Esse simples exemplo nos mostra que a ironia – mais do que figura de linguagem – revela uma visão de mundo a ser apresentada, afinal, conceitos como beleza são subjetivos e variáveis em função dos valores e crenças individuais que cada um carrega. Duarte<sup>7</sup> nos mostra que tal tipo de ironia é um sistema fechado de duas posições contrárias, e neste caso busca-se estabelecer verdades que interessam a determinada perspectiva. Neste sistema fechado há uma luta de partidos em oposição, de sentidos contrários, cujo objetivo – por parte do locutor (e mesmo narrador no caso do texto literário) – é defender determinada posição diante de um conflito estabelecido no processo enunciativo. É importante ressaltar que esse conflito pode ocorrer tanto entre os personagens em uma obra literária, ou seja, mediante determinada situação ou enunciado do personagem que se coloca como irônica; quanto pelo conflito de vozes dissonantes no decorrer do texto, vozes essas que podem ser dos vários personagens lá inseridos e contrastados com a voz do narrador.

Esse tipo de ironia parece ser bastante frequente na literatura ocidental: de Dante a José Saramago passando por Shakespeare, Cervantes com seu D. Quixote, e Pangloss de Voltaire, os exemplos são inúmeros e parece ser exaustivo, e mesmo impossível, elencar todos aqui. Muecke (1995, p. 22) nos mostra que “a ironia verbal da parte do narrador é mais

---

<sup>7</sup> Cf. especificamente DUARTE, L.P., a primeira parte do texto *Ironia, humor e fingimento literário* in *Ironia e humor na literatura* São Paulo: Alameda, 2006., onde ela discute especificamente a ironia retórica.

característica dos romances setecentistas e oitocentistas do que deste século”. A ironia também se faz presente na literatura Oriental: É este tipo de ironia que, no texto de Dostoiévski, como vimos anteriormente, parece ser a primeira ocorrência que o texto nos apresenta, ou antes, a primeira impressão que o narrador nos causa.

Ferraz<sup>8</sup> acrescenta à discussão sobre ironia retórica o fato de que não há ironia sem ironista, sem um locutor que se proponha a apresentar algo como irônico. Para ela, firmar-se um propósito irônico implica uma simulação (*simulatio* em termos aristotélicos) por parte do ironista: este reconhece a dualidade de algo enquanto verdadeiro/falso e representa (através da linguagem, do discurso) o conflito, a crise. Neste sentido, vale dizer também, ele joga com a linguagem e com o conhecimento e visão de mundo a partir de determinada perspectiva escolhida. Nas palavras de Ferraz, “o ironista não nega porque não crê (...) mas por que nada pode garantir; recusando a escolha, tudo arrisca.”<sup>9</sup>

Se, de fato, não há ironia sem alguém que apresente algo como irônico, no caso do texto literário, então, podemos pensar que uma primeira resposta às nossas questões formuladas neste trabalho parece já se esboçar aqui: é preciso, nestes moldes, ver então o narrador de Dostoiévski com um propósito irônico sendo apresentado a nós leitores e receptores do texto literário. Isso independentemente da real proposta e intenção do narrador do texto, proposta essa na qual efetivamente não temos acesso total.

Ferraz ainda nos mostra que a ironia é, além de um método, uma prática persuasiva. Prática essa que, enquanto figura, “revela um estilo (do locutor), uma atitude, um tom, que persegue o objetivo de convencer”<sup>10</sup>. A ironia, como afirmamos anteriormente, é então uma visão de mundo. É neste aspecto que a autora se convence também de que “até na contradição há uma compatibilidade possível”<sup>11</sup>. Se assim o é, a ironia serve também como ferramenta para revelar as artimanhas da construção textual ao mostrar para o leitor que ele pode decodificar a mensagem cifrada e a mensagem real, bem como mostrar seu caráter ficcional diante da realidade. A ironia, mais do que estratégia discursiva e visão de mundo a ser apresentada, também serve, no texto literário, para brincar com os limites tênues entre o real e o ficcional, e apresentar ao leitor as ambiguidades aparentes de ambos.

A autora também enfatiza aquilo no qual já sabemos: para que ocorra um ato irônico é necessário que tanto emissor e receptor da mensagem irônica compartilhem da mesma convenção, seja ela social, política, discursiva, etc. “Se o ironista toma liberdade de negar

<sup>8</sup> FERRAZ, M. de Lourdes. *A Ironia romântica*, Lisboa: Instituto Nacional Casa da Moeda (IN-CM), 1987, p. 20.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> FERRAZ, M. de Lourdes. *Op. Cit.*, p.21.

valores, normas, leis, é porque sabe que há mais alguém que conhece essas normas e valores e perceberá (e apoiará) a infração das mesmas.<sup>12</sup>” Mas ela também adverte que: existe a dificuldade, na crítica literária, de tentar estabelecer convenções entre autor e leitor que de fato funcionem no processo de enunciação e recepção do texto literário, sendo que dificilmente é possível falar em partilha total de convenções já que o autor, ou antes, o narrador que se propõe enquanto irônico, não conhece os seus leitores/receptores futuros, muito menos tem controle sobre o que será interpretado diante de seu enunciado proposto.

Aqui nos deparamos com o primeiro problema a ser discutido no âmbito deste trabalho: no caso do narrador de Dostoiévski é possível pensar em um leitor hipotético ou ideal? Ou antes mesmo, algum leitor que receba de fato exatamente o conteúdo e intenção propostas pelo narrador de *Memórias...* ? A questão parece ser facilmente respondida, a primeira vista, de maneira negativa, embora tenhamos em mente que o narrador proposto talvez possa – e mesmo tenha a liberdade de – imaginar um leitor hipotético que compartilhe das mesmas convenções e referências em que se situam seu contexto de enunciação. Vejamos um exemplo, em *Memórias do Subsolo*, que ilustra essa questão: o narrador, no decorrer de seu relato, trava várias polêmicas a respeito de temáticas que giram em torno de sua época, tais como o livre arbítrio frente às leis da natureza e a racionalidade – objetos externos que além de servir para explicar o comportamento do homem também o delimitam. Em dado momento, no alto de suas divagações, o narrador nos diz que,

não me espantaria nem um pouco se, de repente, em meio a toda sensatez futura, surgisse algum cavalheiro de fisionomia pouco nobre, ou melhor, retrógrada e zombeteira, e pusesse as mãos na cintura, dizendo a todos nós: pois bem, meus senhores, não será melhor dar um pontapé em toda essa sensatez unicamente a fim de que todos esses logaritmos vão para o diabo, e para que possamos mais uma vez viver de acordo com a nossa estúpida vontade? (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 38)

O contexto, aqui, é facilmente recuperado na própria enunciação que antecede esse discurso nas páginas anteriores. O leitor, acompanhando previamente o desenrolar das divagações do narrador, está bem localizado em relação ao assunto e temas por este abordado, e o sentido irônico de suas palavras é facilmente identificado. Ademais, a ironia neste trecho citado se faz lá presente justamente para discrepância em relação a uma possibilidade inverossímil de algo acontecer – como o aparecimento de um cavalheiro nobre e que desse um pontapé em tudo - frente a realidade que o narrador está inserido. O narrador sabe, está

---

<sup>12</sup> FERRAZ, M. de Lourdes. *Op. Cit.*, p. 23.

consciente, de que a probabilidade deste tipo de evento acontecer é quase nula, embora ainda assim permaneça uma centelha da possibilidade. É dessa possibilidade que o narrador brinca com a construção de sentidos, produzindo então um discurso irônico e com tom por vezes sarcástico diante da situação por ele próprio apresentada.

Ferraz nos mostra ainda que – diferentemente do que afirmamos anteriormente – não existem vários tipos de ironia, mas sim modos diversos de manifestação irônica: ela pode se sobressair sobre a intenção do sujeito enunciador, sobre a mensagem propriamente transmitida, ou ainda se sobressair sobre o receptor que a interpreta. Os efeitos e desdobramentos de sentido a que cada sobressaída provoca são diversos e distintos um de outro. Para além disso, ela também argumenta que o lugar privilegiado da ironia é na literatura, já que este é o lugar “por excelência, da expressão/problematização da linguagem na relação/oposição realidade/ficção ou verdade/ilusão”<sup>13</sup>.

Ou seja: é especificamente nos espaços discursivos, e mais ainda, no espaço da narrativa, que se apresenta o local mais propício ao acontecimento da ironia – particularmente a ironia retórica e a romântica – uma vez que se admite que a linguagem é expressão do mundo que cerca o indivíduo (enunciador), e este, por sua vez, é sujeito consciente de sua própria ação manifestada no espaço discursivo. Sujeito este que, pelo viés mimético, apresenta a literatura como caráter de representação, evocando necessariamente a ideia de modelo de mundo concebido senão através da linguagem, ou antes mesmo, através da rede de significantes e significados na qual esta consciência está inserida. É na literatura, então, arte com palavras, arte do discurso – bem como através da utilização da ironia – e conquanto reconhecimento de seu caráter ficcional e mimético do mundo real, que se inserem as problemáticas entre realidade e ficção bem como verdade e ilusão. É nesse sentido que, mais uma vez, a ironia pode ser vista como uma particular visão de mundo.

D.C. Muecke<sup>14</sup> ao teorizar sobre a ironia discorre sobre os termos *ironia verbal* e *situacional*, *observável* e *instrumental*, *fechada* e *aberta*. A ironia verbal tem a ver com a palavra, com a linguagem é onde ocorre a inversão semântica, e, podemos dizer, é a que se aproxima do conceito de ironia retórica. Já a ironia situacional é aquele tipo de ironia que ocorre quando notamos a inversão de algum fato ou situação inesperada no tempo. É o típico caso de um ladrão ser roubado por outro ladrão, ou de um instrutor de natação se afogar: a ironia, neste caso, se dá pelo contraste e a surpresa inesperada dada a probabilidade deste tipo

<sup>13</sup> *Idem.*, p. 29.

<sup>14</sup> Cf. especificamente o capítulo 3 de MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995., onde o autor divaga sobre a anatomia da ironia, sua forma e seu processamento.



de evento acontecer. A ironia observável, por sua vez, se caracteriza não pela presença de um ironista que propõe algo como irônico, mas sim com a presença de um observador que vê determinado fato como sendo irônico. Ela é bastante comum no teatro e na relação entre encenação propriamente dita e a plateia. A ironia instrumental, por seu turno, se relaciona ao mesmo conceito de ironia verbal proposto pelo autor: há a presença de um ironista no texto e este se afirma como inconsciente e ingênuo. Ele está em desacordo com a situação tal como a vê o observador, há uma discrepância entre aquilo que está sendo narrado por ele e aquilo que o leitor perceber a partir do que está sendo narrado. Por fim, a ironia fechada, segundo Muecke, é aquela que se insere em um sistema fechado e bem estruturado entre emissor e receptor da mensagem irônica. De maneira oposta, a ironia chamada *aberta* se assemelha à concepção de ironia romântica: é aquela ironia que, sem escolher um partido específico, deixa em aberto e relativiza, mantém em equilíbrio as partes paradoxais de determinado objeto tratado como irônico.

Em meio a tantas classificações distintas, e tratando a ironia tanto no texto literário quanto no teatro, o autor parece não ajudar muito no delineamento teórico proposto por nós neste trabalho; entretanto, preferimos nos ater especificamente aos conceitos de ironia verbal, instrumental e fechada, pois estes são os que mais nos interessam para discutir a ironia retórica.

Mais ainda: apesar de distintas classificações, parece haver um consenso entre Muecke, Ferraz e Duarte no que concerne ao fato de não poder haver ironia sem um ironista, e este representar a crise, o conflito entre posições divergentes. Neste sentido, como aponta Muecke, um ironista é alguém inteligente, esperto, alguém que “reconhece ou descobre que (...) algo pode ser olhado como na verdade o inverso”<sup>15</sup>. E, além disso,

Ver alguma coisa como irônica na vida é apresentá-la a alguém como irônica (...) Esta é uma atividade que exige, além de uma larga experiência de vida e um grau de sabedoria mundana, uma habilidade, aliada a engenho, que implica ver semelhanças em coisas diferentes, e distinguir entre coisas que parecem as mesmas, eliminar irrelevâncias (...) Um sentido de ironia implica não só a capacidade de ver contrastes irônicos, mas também o poder de moldá-los na mente de alguém. Inclui a capacidade, quando confrontada de algum modo com alguma coisa, de imaginar ou lembrar ou observar alguma coisa que formaria um contraste irônico. (MUECKE, 1995, p. 62)

Ou seja: fica claro, mais uma vez, que a ironia mais do que mera figura de linguagem, é também a representação de dada visão de mundo. E diante de tantas

---

<sup>15</sup> MUECKE, D.C., *Op. Cit.*, p. 61.

classificações distintas formuladas por Muecke, há pelo menos uma qualidade-sensação comum a todas elas: especificamente aquela relacionada ao *prazer* especial propiciado pela ironia. Prazer este que pode ser encontrado na sensação de quando percebemos algo contraditório e ambivalente, principalmente se estivermos diante de um caso de ironia fechada: o ironista, ao expor algo como irônico, como contraditório e ambivalente, experimenta uma sensação de superioridade, de liberdade e divertimento, além de uma posição de poder por um olhar do alto, ou antes mesmo, uma superioridade relacionada ao prazer de possuir determinado "conhecimento superior" em relação à pessoa ou ao objeto ironizado. Este mesmo prazer também é percebido pelo receptor da mensagem irônica, que se julga capaz de compreender a mensagem cifrada e a mensagem real daquele enunciado.

Lembremos, porém, que Muecke discorre na perspectiva do ironista, ou antes, do locutor que apresenta algo como irônico. Pensando especificamente no texto literário, este prazer também é experimentado pelo leitor no decorrer da leitura, em função da fruição estética experimentada por ele. Há, portanto, no contexto da comunicação irônica, relações de carga afetiva estabelecidas entre o locutor e o receptor, e a atitude do ironista em relação a seu interlocutor pode ir "de um alto grau de desinteresse a um alto grau de simpatia e identificação"<sup>16</sup>.

Por vezes, a ironia é comumente confundida – ou mesmo colocada em termos de oposição – com o humor. Henri Bergson, filósofo Frances, em uma perspectiva discursiva e fenomenológica trata a ironia neste sentido: para ele, a ironia está em oposição ao humor a partir do conceito de *interferência de séries*: dois sistemas ou duas ideias presentes em uma mesma frase podem levar ao efeito de humor.

Há em primeiro lugar dois termos de comparação extremos: o muito grande e o muito pequeno, o melhor e o pior, entre os quais a transposição se pode efetuar num sentido ou noutro. Ora, diminuindo aos poucos o intervalo, obteremos termos de contraste cada vez menos bruscos e efeitos de transposição cômica cada vez mais sutis. A mais geral dessas posições seria talvez a do real com o ideal: do que é com o que deveria ser. Ainda aqui a transposição poderá ser feita em duas direções inversas. Ora se enunciará o que deveria ser, fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a *ironia*. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticolosamente o que é, fingindo-se crer que assim é as coisas que deveriam ser. É o caso do humor. O humor assim definido é o inverso da ironia. Ambos são formas de sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. (BERGSON, 1980, p. 68).

---

<sup>16</sup> *Idem.*, p. 71

A nosso ver, e de acordo com a perspectiva que adotamos neste trabalho, a ironia não pode ser, de todo, considerada o inverso do humor, mas sim uma ferramenta que, como efeito de sentido final – especificamente no receptor da mensagem irônica, pode levar ao efeito do humor e até mesmo do riso. A questão maior a ser averiguada é de que forma e com que meios tal processo acontece. Para o filósofo, o humor tendo “algo de mais científico” parece mostrar que, para além da ironia, há elementos outros que escapam à linguagem, à natureza retórica.

De qualquer modo, esse conceito de *interferência de séries* desenvolvido por Bergson pode se assemelhar ao conceito de ironia retórica que vemos discutindo neste trabalho: se duas ideias presentes em um mesmo enunciado são contraditórias entre si, e se um interlocutor é capaz de perceber essas duas ideias discrepantes em um mesmo enunciado, então estamos diante de um caso de ironia retórica. Beth Braith (1996, p. 42) aponta para o fato de que essa concepção, para o autor, vai deflagrar na definição de ironia verbal, considerada por ele como uma transposição em uma interferência de séries. E, além disso, Braith aponta também para o fato de que esse conceito poderia ser interpretado, no campo da análise do discurso, como *formações ideológicas* e *formações discursivas*. Sem nos adentrarmos a fundo na discussão sobre essas questões particulares da análise do discurso, apenas apontamos para o aspecto de que, dado o espaço discursivo (ou antes, o suporte, o meio, e nesse sentido entra aí também invariavelmente a ideologia) onde a comunicação irônica acontece, pode haver variações de sentido na recepção da mensagem irônica (dadas as formações discursivas diferentes), e, com isso, temos a ideia de que, como bem discorre Braith (1996, p. 43) “determinada frase, ou determinado texto, dependendo de seu aspecto de realização, atualizará elementos que autorizam diferentes significações contraditórias, como é o caso da ironia”. É o que parece ocorrer, em certa medida, com algumas obras literárias: podemos pensar neste sentido que a ironia pode ocorrer nas *Memórias do Subsolo* na medida em que temos variações de *formações discursivas* distintas do narrador e mesmo do leitor, receptor do texto, e em função também da variação de espaços discursivos distintos e do contexto de realização dos mesmos.

De maneira semelhante, a ironia também pode ser confundida, ou mesmo aproximada, com a mentira e o embuste. Novamente, evocando Beth Braith, esta nos diz que,

A diferença entre o ironista e o mentiroso reside no fato de que o primeiro sinaliza de alguma maneira a mensagem para que o enunciatário reconheça e participe ativamente da sua “não-sinceridade”, de sua inversão semântica, enquanto o segundo procura apagar de sua fala todo o traço de inversão, desqualificando o

enunciatório na medida em que tenta fazê-lo aceitar como verdade o que não é. (BRAITH, 1996, p. 63).

Ou seja: no caso das outras estratégias mencionadas, a verdade, (entendida aqui como sentido literal do enunciado) não aparece, está escondida enquanto objeto primordial e enquanto intenção do locutor. Já no caso da ironia retórica, a verdade está apenas camuflada, esperando para ser decifrada pelo receptor. Novamente apontamos para a estrutura básica de uma comunicação irônica: para que ela ocorra de fato o locutor deve lançar brechas, deve sinalizar de alguma forma seu interlocutor a fim de perceber a mensagem irônica e seu sentido literal. Isso nos leva a pensar, então, que o ironista simula (uma verdade aparente) através da linguagem brincando com o jogo de representações de determinado objeto, e, além disso, apresenta essa simulação a seu interlocutor através de seu discurso. Em sentido amplo, há que se dizer também que a ironia pode ser considerada, em alguns casos, como elemento estruturador de um texto literário, na medida em que ela ajuda a construir sentidos e significados a partir da estrutura ao nível do enunciado proposto pelo narrador. Mais do que isso: é ela quem dá a liga, quem estrutura e concatena não só fatos aparentemente distintos e representados como irônicos, mas também situações entre os personagens postas como irônicas.

É isso que acontece com as *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski: a ironia lá se faz presente a todo o momento como forma de estruturar o texto literário em sentido amplo, estruturar a narrativa já que esta se constrói sob a égide de um discurso irônico, por vezes com teor sarcástico e com intensas relações dialógicas discursivas. Desde as primeiras páginas de seu relato, já observamos, o narrador lança mão da ironia em seu discurso: no momento em que está se apresentando ao leitor, este diz que tem “um terrível amor próprio”<sup>17</sup>, mas ao mesmo tempo “se ofende com facilidade”<sup>18</sup>, fato que já leva o leitor a desconfiar de certa ambiguidade. Após inúmeras polêmicas e várias ocorrências irônicas, na segunda parte da novela o narrador novamente volta a falar de si próprio acrescentando que não aprecia sua aparência, mas que, ao mesmo tempo, ainda assim mantém sua enorme vaidade. Afinal, em suas próprias palavras, “ “pode ser um rosto feio”, pensava eu, “mas, em compensação, que seja nobre, expressivo, e, sobretudo, inteligente ao extremo”. ”<sup>19</sup> Com essas colocações o leitor se vê na obrigação de questionar, como alguém pode ter uma enorme vaidade, mas sem se contentar com sua aparência? É aí que há um jogo de deslocamentos de sentidos, já que é

<sup>17</sup> DOSTOIÉVSKI, *Op. Cit.*, p. 20.

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Idem.*, p. 56.

possível alguém ser vaidoso, mas não necessariamente através de sua aparência. O leitor, então, é convidado a – além de questionar – construir novos sentidos a partir desses deslocamentos aí colocados. Vemos aí mais um exemplo de que, através da ironia, mantém-se posições conflituosas convivendo simultaneamente, além de solicitar uma posição ativa do leitor no processo de recepção da obra.

Se a ironia, como vemos apontando, nos revela uma particular visão de mundo, então o leitor é capaz, ao menos em partes, de compartilhar da mesma visão de mundo do narrador no processo de leitura. Entretanto, um dos problemas que se interpõem no processo de interpretação do texto literário é justamente em relação aos limites de interpretação de uma mensagem irônica. Já sabemos que a ironia retórica depende do contexto onde estão inseridos os interlocutores, mas nem sempre – há que se ter em mente – toda frase ou enunciado pode conter um sentido irônico. Pode haver uma confusão, então, entre uma intenção irônica proposta pelo locutor, de um lado, e de outro um olhar irônico do interlocutor que por vezes não condiz necessariamente com uma proposta irônica por parte do locutor..

Searle<sup>20</sup> discute sobre a possibilidade ou não de se conceber, para toda frase, um sentido literal independente de qualquer contexto. Para ele, há que se ter em mente a distinção entre frase e enunciado: a frase é apenas materialidade linguística, rede de significantes. Já o enunciado é sua rede de significados, é o que se pode interpretar a partir da materialidade linguística. Nestes termos, o dito sentido literal diz respeito à dimensão da frase, enquanto que o sentido irônico diz respeito à dimensão da enunciação.

E mais ainda: para ele, é um erro compreender o sentido literal de uma frase como inteiramente independente de seu contexto. A noção de sentido literal só pode ser encontrada quando aplicada a um conjunto de elementos previamente assumidos, ou seja: para que se admita que haja, de fato, um sentido literal no nível da frase é preciso focalizá-la dentro de um contexto que permita locutor e interlocutor percebê-las como tais dentro de um conjunto de normas, regras e conhecimentos compartilhados entre eles.

Pensando nessa perspectiva, a ironia retórica no nível do discurso deve ser analisada da perspectiva da enunciação. O que fica mesmo dessa discussão é que, dada a enunciação, o receptor da mensagem irônica é posto na condição de co-produzidor de significação, mantendo então uma participação ativa na construção de sentidos. Isso é ainda mais vero quando temos uma obra literária e o leitor: é o leitor, no caso, que atua como co-produtor de sentido da obra

---

<sup>20</sup> Cf. especificamente o artigo intitulado *Le sens littéral* in *Langue française* 42. Paris: Larousse, 1979, pp. 34-47, onde ele discute sobre os limites do senso literal de uma frase e as diferenças entre enunciação-frase, tipo e ocorrência.

a partir do nível da enunciação e do contexto onde ela ocorre. Embora o leitor possa imprimir um sentido, um olhar irônico ao enunciado do narrador, este deve ter em mente o conjunto de normas, regras e conhecimentos nos quais são possíveis de serem compartilhados entre ele e o narrador, e mesmo o autor.

Pensando, então, na análise da ironia pelo viés do receptor e não do ironista somos levados a questionar também a respeito das consequências dos efeitos de sentidos co-produzidos pelo receptor. Neste aspecto, podemos apontar para um efeito fundamental: a ironia como ferramenta para reverter figuras de autoridade e relativizar valores estabelecidos. Muito se comenta sobre a aproximação entre ironia e o efeito do riso e do humor, estes sendo alguns dos efeitos possíveis, mas para além deles, a prática da ironia também pode ser corrosiva, no sentido de por em cheque verdades pré-estabelecidas e questionar valores fixados em determinado contexto de enunciação.

Perceber como estes mecanismos funcionam em uma obra literária, a nosso ver, é deveras interessante, pois permite revelar certas artimanhas da construção do texto literário, bem como a relação estabelecida entre narrador e leitor na medida em que este último constrói determinado sentido que lhe permita desconstruir, ou antes, questionar valores estabelecidos pelo narrador.

Novamente, aqui, nos deparamos com a problemática já apontada sobre o narrador se propor como irônico ou o leitor ver algo apresentado pelo narrador como irônico. Neste caso, poderíamos sugerir, então, que o mecanismo se dá de ambos os lados: de um lado, o narrador propõe algo como irônico como tentativa de reverter e/ou questionar valores estabelecidos; de outro, o leitor, à medida que constrói o sentido do texto enquanto co-produtor de significados diante da dimensão da enunciação do narrador, também desconstrói e questiona valores estabelecidos por este.

Ainda pensando sobre a ironia pelo viés do receptor da mensagem, há que se comentar também outra característica de fundamental importância: a criação de grupos discursivos. Considerando que no contexto de uma comunicação irônica temos uma relação bem estabelecida entre ironista e receptor da ironia, este mecanismo acaba que segregando e excluindo aqueles locutores que não compartilham do mesmo contexto de enunciação e mesmo dos sinais lançados pelo ironista. A ironia, assim, separa os interlocutores entre aqueles que captam a intenção irônica do ironista, e aqueles que não a captam.

Enquanto consequência dessa mecânica de enunciação – e levando em conta também determinada carga emotiva envolvida entre os locutores – os efeitos de sentido podem gerar controvérsias desastrosas para aqueles excluídos. No caso de um texto literário, o que pode

ocorrer – para além de sentimentos provocados no leitor como raiva ou indignação, efeitos dos quais o narrador não tem controle – é a má construção de sentido da obra literária. Um leitor que não consegue captar o sentido irônico proposto pelo narrador tende a ter dificuldade de compreender o sentido no nível do enunciado lá estabelecido. Neste sentido, a ironia também pode ser perigosa, se mal utilizada e mal interpretada, gerando confusões no processo de interpretação. Embora seja uma estratégia discursiva deveras interessante, ela também possui seus perigos eminentes, já que, como já o vimos, o locutor não tem controle sobre a recepção de seu enunciado.

Linda Hutcheon<sup>21</sup> ao tratar do modo com que a ironia funciona em determinadas comunidades discursivas, aponta para o sentido contrário: para ela, a comunidade discursiva existente precede e torna possível a compreensão da ironia, e não o contrário. Para ela, a ironia não cria comunidades discursivas, mas sim as comunidades discursivas permitem o acontecimento da ironia.

A compreensão de qualquer elocução (inclusive irônica) requer um repertório espantoso de conhecimento consciente e inconsciente (...) que são compartilhados por ironista e interpretador. Mas voltando à minha hipótese original, se eles são realmente compartilhados, então pode ser que a ironia não crie comunidades, mas venha a existir porque valores e crenças comunitários já existam (HUTCHEON, 2000, p. 139)

Além disso, para a autora, a ironia não é excludente: aqueles que não captam a intenção irônica não necessariamente são chamados de *vítimas* da ironia, já que “eles podem nem se importar, eles podem simplesmente compreender mal (isto é, interpretar diferente), porque eles estão operando num contexto discursivo diferente.”<sup>22</sup> Para ela, então, - embora seja impossível negar a emoção envolvida num processo excludente da ironia – tudo se trata de uma questão de participação ou não em determinadas comunidades discursivas, de modo que ao interpretar de maneira diferente determinado enunciado talvez não haja algum sentimento negativo aí imbuído no processo. Mais ainda,

Talvez o que se chame de ignorância seja simplesmente uma questão de o ironista e o interpretador pertencerem a diferentes comunidades discursivas que não se intersectam ou não se sobrepõem suficientemente para que se compreenda uma elocução como sendo irônica. (HUTCHEON, 2000, p. 145).

<sup>21</sup> Cf. especificamente HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000., onde a autora discute a ironia sob o ponto de vista do interpretador no contexto da pós-modernidade, levando em conta os efeitos de sentido provocados e também as consequências destas nas relações éticas e políticas estabelecidas por enunciações irônicas.

<sup>22</sup> HUTCHEON, *Op. Cit.*, p. 141.

De fato, é preciso ter em mente o contexto, e além dele, as comunidades discursivas em sentido amplo: os valores sociais e culturais, crenças e comportamentos – que invariavelmente mudam de lugar para lugar – de cada interlocutor envolvido em uma enunciação irônica. É pensando nisso que podemos dizer que o que pode funcionar ironicamente em um contexto social pode muito bem ofender gravemente em outro. Mais uma vez vemos que a ironia pode ser perigosa, já que mexe, invariavelmente, com questões éticas e valores pessoais de cada um. A ironia, se mal utilizada pelo ironista e mal interpretada pelo receptor pode ser corrosiva e bastante desastrosa.

O mesmo pode ocorrer em um texto literário: lido em determinado contexto, em determinada época e por determinada comunidade discursiva que compartilha dos mesmos valores que o narrador, a ironia pode funcionar como (possivelmente) desejada (pelo autor/narrador); já lida em outro contexto distinto uma obra literária pode ser tratada como imensamente ofensiva e desagradar àqueles leitores que não estão inseridos em determinada comunidade discursiva e que não compartilham dos mesmos valores. Exemplos na história da literatura para estes casos parecem não faltar, e todos eles apontam como denominador comum o fato de: estudar a recepção de um texto literário, bem como as estratégias discursivas nele imbuídas muito auxilia na compreensão do fenômeno literário ele mesmo, bem com na compreensão da arquitetura formal do texto.

De fato, ao estudarmos a ironia, bem como sua mecânica, seus efeitos, suas funções e seus desdobramentos de sentido, nos esbarramos por vezes em questões que tocam a valores culturais e éticos e que perpassam pela linguagem e determinam as relações entre os homens. E, estudar a recepção de um texto literário focalizando-o a partir de determinada estratégia discursiva como a ironia, pode nos revelar muito da condição de enunciação do narrador, da condição da construção do texto literário, e também da condição de interpretação inserido em determinado contexto.

É preciso levar em conta também, ainda sob o aspecto da ironia pelo ponto de vista do interpretador, os ditos *marcadores irônicos* lançados pelo ironista para perceber a intenção da enunciação irônica. Booth<sup>23</sup> ao discutir as pistas para a reconstrução da intenção e do significado irônicos em textos escritos identifica cinco marcadores específicos: as indagações e avisos diretos apresentados pelo autor – sejam eles títulos, epígrafes ou declarações diretas; violações de conhecimento partilhado – por exemplo, erros propositais e julgamentos; contradições dentro de uma obra ditos como “cancelamentos internos”; choques de estilo, e

---

<sup>23</sup> BOOTH, W.C. *A rhetoric of Irony*, Chicago: University of Chicago Press, 1974.



conflitos de crenças entre os do leitor e aqueles que podemos suspeitar – enquanto leitores – que sejam as do autor. Em relação ao leitor, este pode perceber todos os marcadores ao mesmo tempo, ou a ocorrência de só um deles.

Linda Hutcheon, numa perspectiva pragmática de enunciação, chama atenção para o fato de que “quaisquer que sejam eles, para serem chamados de marcadores irônicos, um interpretador tem que ter decidido que eles funcionam em um contexto para provocar uma interpretação irônica.”<sup>24</sup> Neste caso, o que permanece mesmo é o fato de que estes marcadores – embora úteis para a captação dos sentidos irônicos em um texto escrito – não são garantia de que a comunicação irônica aconteça de fato.

### 1.2.1 As arestas da ironia

Pensando ainda nessa relação entre ironista-receptor-contexto e carga afetiva envolvida em uma comunicação irônica, um conceito de fundamental importância nos parece bastante apropriado para nos ajudar a delinear o escopo teórico deste trabalho: as arestas da ironia.

Linda Hutcheon<sup>25</sup> discorre sobre este termo mostrando algumas funções que a ironia pode estabelecer, levando em conta o ponto de vista do interpretador bem como as emoções causadas neste pelo uso da ironia. É válido ressaltar que, em relação à atitude irônica propriamente dita, ambos ironista e interpretador possivelmente fazem julgamentos sobre a capacidade e a posição intelectual do outro numa relação de envolvimento ou distanciamento a partir do objeto ironizado. É neste sentido que “parte da determinação do efeito – e afeto – está obviamente ligada ao tipo de julgamento avaliador que o ironista faz ou que o interpretador infere”<sup>26</sup>.

E, mais ainda, “visto que a ironia envolve uma interação social, não há razão para ela estar menos implicada em questões de hierarquia e poder.”<sup>27</sup> Poder este que está relacionado ao fato de o ironista deter certo conhecimento a respeito do objeto a ser ironizado, e ter o poder em mãos para compartilhá-lo com alguém que imagina também deter do mesmo conhecimento. É neste sentido que a comunicação irônica também estabelece uma hierarquia entre aquele que sabe e propõe algo como irônico e aquele que recebe a mensagem irônica.

---

<sup>24</sup> HUTCHEON, L. *Op. Cit.*, p. 221.

<sup>25</sup> HUTCHEON, L. *Op. Cit.*, p. 63.

<sup>26</sup> HUTCHEON, L., *Op. Cit.*, p. 67.

<sup>27</sup> *Idem.*

É pensando nessas questões de afetividade no contexto da comunicação irônica, e na emoção envolvida e provocada no receptor que Hutcheon propõe o termo *arestas*: para ela, a ironia possui arestas, por vezes cortantes, que se relacionam à tensão provocada pelo efeito de sentido e pela carga afetiva (seja ela negativa ou positiva) envolvida. Existem, portanto, nove arestas, ou funções da ironia: reforçadora, complicadora, lúdica, distanciadora, autoprotetora, provisória, de oposição, atacante e agregadora. É válido ressaltar que o que importa nessas arestas não é necessariamente a carga envolvida (seja ela negativa ou positiva, mínima ou máxima), uma não deve ter privilégio sobre a obra, mas sim o que importa é a variação de tensão estabelecida entre elas.

A primeira aresta, com carga afetiva mínima, é a reforçadora, justamente por não envolver processos complexos em sua utilização. Ela tem função de destacar ou enfatizar alguma coisa, geralmente na conversação cotidiana, e é utilizada apenas com intuito decorativo. Como exemplo podemos citar aquele já mencionado anteriormente neste trabalho: o ato de mencionar que um dia está bonito, quando na verdade está um dia feio, conceito este relacionado às más condições climáticas. Outro exemplo que podemos citar nessas perspectivas é aquele de quando alguém diz em sentido afirmativo “nossa, que vestido feio!”, e o interlocutor inserido neste contexto enfatiza mais ainda afirmando o mesmo (mas querendo dizer o contrário) com um singelo “mas é claro que é feio!”.

Acima desta aresta, e com carga emotiva maior, está a aresta complicadora, que, como próprio nome sugere, serve para complicar, causar embaraço. No lado positivo temos o fato de que nessa aresta há um prazer envolvido no processo de propor algo como complicado. Por outro lado, no sentido negativo, há que se observar que às vezes a noção de ambiguidade pode gerar incompreensão por parte do interpretador, confusão e imprecisão e mesmo irritação.

Como exemplo podemos imaginar uma situação em que, diante de uma classe qualquer, um aluno comenta, “nossa, adoro estudar isso?”. Neste caso específico entra como fundamental importância o aspecto da entonação vocal como marcador da ironia: a partir do comentário realizado pelo aluno – sob forma de pergunta e não de afirmação –, e de acordo com sua entonação, instaura-se a ambiguidade proposta pelo nível do enunciado, mantendo duas oposições – o gostar e não gostar de estudar determinado conteúdo – em contraste ao mesmo tempo. Além da ambiguidade, há também neste exemplo uma carga emotiva envolvida entre os locutores, na medida em que põe em cheque o fato de apreciar ou não determinado objeto, bem como deixar em aberto, manter a tensão no ar, e esconder a

verdadeira predileção (neste caso, a posição do ironista) em relação aos outros locutores envolvidos.

Acima desta aresta está a aresta lúdica. Esta tem a função de causar o efeito de humor, tornar leve algo que se leva por muito sério. Está associada a uma afetuosidade, provocação benevolente. Os exemplos na literatura são vários e não só: é bastante comum a ironia relacionada ao humor aparecer em textos jornalísticos, charges e tirinhas. Pelo lado negativo, essa aresta da ironia pode se associar à banalização e irresponsabilidade na medida em que propor algo como engraçado pode parecer, para alguns, tratá-lo de modo banal e irresponsável, sem o merecido respeito. Novamente, vemos que questões de juízos de valores estão imbuídas no julgamento da ironia.

Aumentando ainda mais a carga afetiva, temos as arestas distanciadora e autoprotetora. Na aresta distanciadora temos a utilização da ironia – por parte do ironista – como ferramenta para se distanciar de determinado objeto como irônico. Essa função está relacionada à indiferença perante uma tentativa de tomada de posição daquilo que é exposto. Essa indiferença pode se relacionar com aquele aspecto que já comentamos anteriormente sobre o prazer e superioridade que o ironista possui perante as vítimas da ironia. Por outro lado – em sentido positivo – se a ironia serve como estratégia de proteção por parte do enunciador ao se resguardar de uma tomada de posição diante de dois objetos opostos e conflitantes, ela serve também para mostrar outra perspectiva na medida em que se sobressai da dualidade proposta ao objeto. Ela mostra que não existe necessariamente um lado A ou B a ser escolhido, mas sim um lado C que pode não ter nada a ver com os lados anteriores, com o sistema fechado de uma dualidade apresentada.

Como exemplo dessa aresta podemos citar o recente caso da apresentação da premiação do Oscar em um canal brasileiro de TV aberta, no qual a apresentadora, ao ser solicitada a comentar sobre determinado filme, diz que *não é capaz de opinar*. Além de certo humor provocado pela surpresa da resposta – relacionada à aresta lúdica já mencionada – a ironia ali se instaura justamente na tensão entre o fato de a apresentadora não saber, de fato, opinar sobre, e o fato de ela supostamente saber opinar, mas se abster do mesmo. Mais do que isso, é irônico o fato de alguém que – na posição de apresentadora de um programa televisivo de grande escala, e que supostamente seja uma figura pública capaz de formar uma opinião – nos apresente uma resposta surpreendente como essa. É neste sentido que vemos várias arestas, ou funções, sendo desempenhadas ao mesmo tempo: tensão e ambiguidade que provoca humor, surpresa, e mesmo distanciamento de tomada de posição.

Já a aresta autoprotetora tem íntima proximidade com a aresta distanciadora, e por vezes se confunde com esta. Ela está relacionada, por sua vez, com mecanismo de autodefesa quando o sujeito é atacado – por vezes por determinada enunciação irônica – e se utiliza da ironia propriamente dita para se defender. Como bem aponta Linda Hutcheon, “para o ironista, a ironia significa nunca ter que se desculpar. Você pode sempre se proteger e argumentar que você estava apenas sendo irônico”<sup>28</sup>.

Para dar um exemplo dessa aresta podemos relacioná-la com a autodepreciação: imaginemos a situação em que um locutor é surpreendido com uma afirmação ou acusação a seu respeito que ele deseja omitir, ou antes, não confirmar (como por exemplo, “você é gay!”); em contrarresposta ele afirma exatamente a acusação proposta. A ironia, utilizada por este locutor, enquanto autodepreciação, serve para se proteger de determinada acusação de seu interlocutor sobre a qual ele não deseja responder ou emitir juízo de valor. Obviamente que, neste exemplo, a carga afetiva e a tensão provocada pela situação de comunicação é maior ainda, já que envolvem valores éticos, morais e pessoais dos locutores envolvidos. E, de fato, propor ambiguidades ou tensões em algo que supostamente deveria ser fixo (neste caso, os valores pessoais, crenças, predileções, orientação sexual, religião, entre outros) causa embaraço e conflito nas relações humanas mediadas pela linguagem.

Demos este pequeno exemplo nos atendo a uma suposta locução na conversa cotidiana. No caso de um texto literário, essa aresta da ironia também pode estar presente nos diálogos e situações vivenciadas pelos personagens, ou mesmo através do discurso do narrador no qual descobrimos, através de sua réplica, sua estratégia de autodefesa com teor irônico. É o que acontece, por vezes, nas *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski quando o narrador se utiliza da ironia em seu discurso para se defender de determinados temas propostos e atacar seu possível interlocutor ausente. Em um momento oportuno deste trabalho mostraremos como essas arestas estão presentes no texto literário e como elas concatenam intensas relações dialógicas entre os discursos lá presentes.

Se a ironia pode servir para se distanciar e se proteger, ela pode ir mais longe ainda: pode servir como estratégia provisória mostrando que é possível oferecer uma condição ou estipulação condicional embutida que solapa qualquer oposição firme e fixa. Nas palavras de Linda Hutcheon,

---

<sup>28</sup> HUTCHEON, L., *Op. Cit.*, p. 81.

É esse caráter provisório indeciso que configura a ironia como “a atitude de alguém que, quando confrontado com a escolha de duas coisas que são mutuamente exclusivas, escolhe ambas. O que é outra maneira de dizer que ele não escolhe nenhuma delas. Ele não consegue desistir de uma pela outra e ele desiste de ambas. Mas ele reserva o direito de obter de ambas o máximo prazer passivo possível. E esse é o prazer da ironia (Chevalier, 1932: 79)”. (HUTCHEON, 2000, p. 82)

A ironia assume esse caráter e função de provisória porque – e é esse seu sentido positivo – abarca a noção de que a duplicidade pode “agir como um meio de neutralizar qualquer tendência de assumir uma posição rígida ou categórica de “verdade” por intermédio precisamente de um caráter provisório e de contingência” (HUTCHEON, 2000, p. 82). Se nas arestas distanciadora e autoprotetora há o distanciamento e a não tomada de posição por parte do ironista em relação ao objeto, aqui a ironia – para além de um distanciamento propriamente dito – serve justamente para mostrar o caráter provisório e efêmero das coisas, mostrar as incertezas e a falta de sentido absoluto, no sentido de que é a relatividade que se instala e se faz essencial a determinado objeto.

Essa concepção – ou antes, essa função da ironia – se aproxima bastante da concepção de ironia romântica sobre a qual discutiremos adiante: é no distanciamento do objeto que o sujeito se propõe – enquanto criador do mesmo – a uma relatividade e efemeridade, na medida em que “não é a evasiva ou a falta de coragem ou convicção, mas a admissão de que há ocasiões em que não conseguimos ter certezas não tanto porque não sabemos o suficiente, quanto por que a incerteza é intrínseca, essencial” (HUTCHEON, 2000, p. 82). No sentido negativo, a não aceitação dessa relatividade enquanto condição essencial ao objeto pode levar a admitir uma noção de evasão ou hipocrisia por parte do ironista. Noções estas que se assemelham às arestas anteriormente comentadas, de distanciamento e autoproteção.

Se as arestas que temos mostrado até aqui por vezes assumem uma função de não tomada de posição de determinado lado em um sistema fechado de duas posições antagônicas, a ironia também pode assumir a função totalmente contrária, a saber, a de determinar e delinear bem especificamente um dos lados: essa é a aresta de oposição.

Essa aresta, por sua vez, está ligada a uma noção de subversão e transgressão (sejam eles de valores estabelecidos por determinada comunidade discursiva) em seu lado positivo, e de ofensa e insulto em seu lado negativo. A ironia, então, serve para mostrar e evidenciar posições bem distintas e também mostrar as diferenças e distâncias entre essas posições. Como bem aponta Linda Hutcheon,

Para aqueles posicionados dentro de uma ideologia dominante, essa concepção pode ser vista como abusiva ou ameaçadora; para aqueles marginalizados e que trabalham para desfazer aquela dominação, ela pode ser subversiva ou transgressora, nos sentidos mais novos, positivos, que essas palavras tomaram em textos recentes sobre gênero, raça, classe e sexualidade. (HUTCHEON, 2000, p. 83)

Os exemplos parecem ser vários na contemporaneidade: Madonna e Lady Gaga com suas performances no mundo pop que dividem opiniões entre aqueles que concordam com a subversão de determinado valor proposto e aqueles que se ofendem com seus atos em suas performances, Alsem Kiefer<sup>29</sup> e suas associações com Wagner no que concerne à apropriação de suas obras pelos nazistas e sua fé nos poderes de redenção social da arte; e mesmo o recente caso brasileiro de uma transexual que desfilou crucificada em uma parada LGBT como forma de protesto.

Se a ironia pode causar o efeito de humor em determinados casos, ela também pode irritar, causar embaraços e conflitos entre os locutores envolvidos. E se ela pode causar tal tipo de coisa é porque ela tem o poder de contestar hábitos e expressões dominantes, ideologias em voga, posições fixas e estanques. E, para tanto, nada melhor do que atingir a esses valores senão através da linguagem – recurso utilizado para estabelecer relações (por vezes de hierarquia e poder) entre os homens. Novamente apontamos para o fato de que, levando em consideração essas funções, a ironia é mais do que mera figura de linguagem, é uma prática – entendida aqui como prática linguística e filosófica – que revela determinada visão de mundo.

Outra função que a ironia pode assumir é a atacante: como o próprio nome sugere, a ironia pode ser utilizada para atacar as pessoas, tem sua função corretiva que se assemelha, em seu lado negativo, à humilhação agressiva, e em seu lado positivo, à sátira. A sátira presente nas literaturas dos séculos XVII e XVIII parece ser o melhor exemplo a ser usado neste sentido. Podemos pensar também, como exemplo em conversas cotidianas, em expressões do tipo, “quem foi o inteligente que usou o computador e apagou o que estava

---

<sup>29</sup> Ver notadamente as obras: *Besetzungen* (ocupações) de 1969 no museu Pompidou em Paris e no Neue Nationalgalerie em Berlim, onde em uma série de fotografias aparece o próprio Kiefer em vários locais na Europa, usando calças militares e fazendo a saudação hitlerista. A ironia se dá, neste caso, com a proposta da ironização da imagem de si enquanto nazista. Em *Notung* (necessidade) óleo sobre tela de 1973, Kiefer propõe um jogo de duplicidade entre a frase da ópera de Wagner “Ein Schwert mit der Vater” (Die Walkure, ato 1, cena 3) [meu pai me prometeu uma espada], e a representação da pintura de uma espada não fincada em uma árvore, como na ópera de Wagner, mas sim no chão de madeira, sugerindo a ironização do papel do artista e seu potencial redentor. Em sentido amplo, há que se dizer que, em Kiefer, temos ao mesmo tempo uma identificação e uma distância crítica: identificação essa de suas crenças estéticas com as de um passado que muitos alemães prefeririam esquecer. É nesse sentido que a aresta da ironia, enquanto função de oposição, pode limitar bastante os lados opostos, sendo subversiva para alguns e ofensiva para outros.

nele?”, ou “este móvel está tão limpo que dá para escrever com o dedo nele”, ou mesmo, “meus parabéns pelo belo serviço prestado!”.

No caso destes exemplos percebemos que: elogiar quando se quer criticar, ou mesmo menosprezar através de um adjetivo qualificativo positivo (no caso de inteligente, belo), eis algumas formas que a ironia tem de atacar as pessoas e, através da tensão provocada pela ambiguidade de sentidos contrários (inteligente/burro, limpo/sujo, belo/feio) provocar a humilhação pela agressividade em função da inversão qualificativa negativa/positiva do adjetivo utilizado.

Por fim, a última aresta que Hutcheon discorre é a aresta agregadora. A ironia tem função de agregar, de criar comunidades discursivas – embora a autora sugira, como já comentamos anteriormente, que é a pré-existência de comunidades discursivas que permite o acontecimento da ironia – de ser amigável e inclusiva com aqueles que, inseridos no mesmo contexto, compartilham dos mesmos valores para a compreensão da mensagem irônica.

Mas, ao mesmo tempo, a ironia também pode ser excludente na medida em que ao contrário, os mesmos participantes não estejam inseridos em um contexto de enunciação bem estipulado. É aí que a ironia tem sua carga afetiva máxima, que ela é sentida de verdade em sua máxima potência pelo receptor: ser – ou se sentir – excluído de um grupo discursivo, ou literalmente “não pegar” o sentido de uma mensagem irônica pode produzir uma situação de embaraço e conflito entre os envolvidos em uma enunciação.

Pensar nessas arestas, ou funções da ironia, ao analisar um texto literário nos parecer ser interessante na medida em que elas nos ajudam a dar mais luz sobre os efeitos de sentidos provocados por essa estratégia discursiva tanto ao nível da enunciação do narrador quanto da recepção do leitor. Consideramos importante analisar a ironia não só pelo viés do ironista – no caso, do narrador –, mas também pelo viés do receptor da mensagem irônica, o leitor, na medida em que este constrói os sentidos irônicos no ato da leitura.

É claro que nem todas as arestas parecem estar presentes ao mesmo tempo em um texto literário, mas, no caso de *Memórias do Subsolo*, nos parece que, como hipótese inicial a ser averiguada adiante, o narrador muito se utiliza da aresta lúdica, autoprotetora, distanciadora e provisória, na medida em que seu discurso aponta para um distanciamento do objeto a ser ironizado – a saber, sua condição enquanto homem subalterno da sociedade russa do século XIX, mas ao mesmo tempo superior em termos de inteligência – e ao mesmo tempo apontar também para uma relatividade provisória, pondo em cheque discursos totalizadores que permeiam o entorno russo daquele período.

### 1.2.2 Ironia romântica

Dissemos anteriormente que o conceito de ironia – se tomarmos como ponto de partida os Clássicos gregos e latinos – deriva, na era moderna, dois conceitos distintos: uma atitude filosófica relacionada a certa atitude do ser humano e outra atitude linguística enquanto figura de retórica. Até aqui temos mostrado a mecânica interna e alguns dos efeitos de sentidos provocados pela ironia enquanto figura de retórica, e nos atentando particularmente para o âmbito do texto literário. Se, de um lado, a ironia adquire um conceito de figura de retórica que tem seu lugar demarcado na literatura na modernidade, de outro lado ela também adquire um conceito de atitude filosófica que marca e caracteriza essencialmente o movimento do Romantismo no século XVIII: a *ironia romântica*.

Se na ironia retórica temos como característica básica a inversão semântica no processo de enunciação – dizer o contrário do que se quer dizer – na ironia romântica temos o sujeito enunciador – no caso da obra literária, a figura do narrador – se distanciando e se materializando ao mesmo tempo (ao se dirigir ao leitor, mesmo em 3ª pessoa) para mostrar o caráter ficcional da obra, deixando de vê-la como simples mimese para vê-la como invenção calcada na realidade. Nesse sentido, essa estratégia discursiva valoriza o leitor através de sua participação para que tal evento aconteça.

Para entender as origens do termo e seu fundamento é preciso ter em mente o Romantismo no século XVIII, no qual o indivíduo se revolta contra um aparelho ideológico previamente estabelecido por instituições sociais para buscar o sentido absoluto. Mas, como bem aponta Duarte, “ao lado do desejo absoluto, o homem toma consciência de sua transitoriedade e relatividade; opondo-se à infinitude de seu desejo, o homem conhece a finitude da vida”<sup>30</sup>. Para o escritor romântico esse paradoxo se apresenta, ao mesmo tempo, como necessidade e impossibilidade, já que ao mesmo tempo em que não pode ter o relato completo da realidade, o sujeito enunciador se presentifica no texto, admitindo o caráter ficcional da obra.

Ferraz<sup>31</sup> nos mostra nesse sentido que a autonomia formal da ironia processa-se quando se começa a perceber que a obra literária não é só uma interpretação e representação (no sentido de mimese) do universo (seja ele real ou poético), mas, mais do que isso, um modo peculiar de a linguagem form(ul)ar um universo. A própria linguagem é o mundo. O autor/narrador romântico, então, reconhece a impossibilidade do ser humano de atingir o

<sup>30</sup> DUARTE, L. P., *Op. Cit.*, p. 59.

<sup>31</sup> FERRAZ, M. de Lourdes. *Op. Cit.*, p. 19.



divino e o absoluto, reconhecendo os limites da natureza humana; mas pode, através da literatura e do exercício da linguagem criar uma ilusão momentânea de plenitude cujo objetivo é o gozo pela satisfação, pela liberdade do saber.

Quando um autor neutraliza ou nega um sistema em vigor, ele “abre questões que estão em constante confronto com ideologias, filosofias, e no texto ficam em suspenso perguntas/respostas – questões – a que cada leitor dá o seu próprio significado”<sup>32</sup>. E é justamente no século XVIII que se revela um modo de conceber a consciência através da ruptura, da rebeldia contra as formas pré-estabelecidas, para dar lugar à intuição da radical diferença entre o eu e o mundo. É daí que surge a necessidade, segundo Ferraz<sup>33</sup>, do elemento narrativo – como representação do mundo do devir (no sentido de mimesis) – se intrometer no texto literário, como forma de extravasar seu eu e irromper inexoravelmente a possibilidade de divisão deste eu na consciência inelutável do dizer.

Além disso, Ferraz nos mostra também<sup>34</sup> que no texto romântico narrativo há três dimensões: a dimensão do enunciador, a dimensão da leitura e a dimensão do tempo; mas todas estas são reduzidas a uma só problemática do eu: a unidade de sua manifestação. O tempo da narração, então, passa a ser também o tempo encenado, isto é: o tempo da narração – aquele que se refere ao tempo do enredo e do desenrolar dos fatos com os personagens – se mistura com o tempo da enunciação – aquele que se refere ao tempo em que o narrador anuncia, localizado numa temporalidade na qual ele possui um conhecimento que só ele pode compartilhar com o leitor.

O enunciador do texto, então, passa a ser uma encenação linguística do eu, mas para que essa encenação aconteça de fato, seja profícua, é necessária a participação ativa do leitor para a construção de sentido. A valorização do leitor se dá pelo fato de o narrador imaginar supostamente um leitor *ideal* que seja capaz de reconhecer o caráter de encenação linguística proposto no texto. E, mais ainda, o narrador deixa de lado a posição de quem “tudo sabe” para dar lugar à subjetividade e mostrar que tem consciência dessa subjetividade. Daí revela-se o caráter ficcional e transitório, efêmero da obra literária.

E como bem nos mostra Ferraz, a teatralização do eu narrador serve para mostrar uma “literatura que é, sobretudo, a consciência assumida da dualidade e da ruptura na procura da identidade”<sup>35</sup>. Como consequência para o leitor, além da participação ativa no processo de

---

<sup>32</sup> *Idem.*, p. 32.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Idem.*, p. 36.

<sup>35</sup> *Idem.*, p. 39.

construção de sentidos, está também o fato de levá-lo a desconfiar da legitimidade daquilo que está sendo narrado, e o desejo – por parte do narrador – de se reconhecer a narração enquanto arte, mostrando que a obra literária tem seu caráter transitório e é mera invenção a partir da realidade que nos cerca. Braith resume com as seguintes palavras as características da ironia romântica:

Essa postura específica nas questões que concernem às relações existentes entre o eu e o mundo, a negação de caráter "sério" ou "objetivo" do mundo exterior e, conseqüentemente, a afirmação do poder criativo do sujeito pensante, o nascimento da situação irônica como um deslocamento entre o real e o imaginário, a lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico, a máscara do poeta que guarda uma certa transparência, diferenciando-se radicalmente do mentiroso ou do hipócrita, são alguns dos componentes de uma postura poética em que a ruptura da ilusão constitui o eixo central das relações que se estabelecem entre o produtor, a obra e o receptor. (BRAITH, 1996, p. 32)

E, além disso, numa tentativa de definição da ironia romântica, Braith nos diz que,

a ironia romântica pode ser traduzida como o "meio que a arte tem para se auto-representar", como articulação entre filosofia e arte, poesia e filosofia, na medida em que não estabelece fronteiras entre princípio filosófico e estilo literário. Além desse aspecto caracterizador [...] há ainda outros a serem sublinhados: a ideia de contradição, de duplicidade como traço essencial a um modo de discurso dialeticamente articulado; o distanciamento entre o que é dito e o que o enunciador pretende que seja entendido; a expectativa da existência de um leitor capaz de captar a ambiguidade propositalmente contraditória desse discurso. (BRAITH, 1996, p. 29).

Em *Memórias do Subsolo* podemos encontrar alguns trechos que nos permitem classificá-los com traços da ironia romântica, embora esta não seja a característica principal da obra. É o que vemos, por exemplo, no final da primeira parte da novela, quando o narrador, após ter realizado toda sua exposição lógica e ter travado diversas polêmicas (lançando mão, também, da antecipação da palavra do outro em seu discurso) a fim de discutir e se posicionar diante de determinado assunto, diz ao leitor que “está claro que eu mesmo inventei agora todas essas vossas palavras. Isto provém igualmente do subsolo.”<sup>36</sup> O narrador nos mostra, então, o caráter efêmero e ficcional de suas próprias palavras ditas anteriormente, pondo em cheque tudo aquilo com o qual o leitor se deparou. O narrador está consciente de que aquilo que lhe diz, mesmo inventando palavras que o outro lhe poderia dizer, é mera ficção; e espera que o possível leitor *ideal* reconheça isso. Mais do que isso, o narrador também questiona a

---

<sup>36</sup> DOSTOIÉVSKI, *Op. Cit.*, p. 52.

possibilidade da existência de um leitor possível, dizendo que, “é possível que sejais crédulos a ponto de imaginar que eu vá publicar e ainda vos dar a ler tudo isso?”<sup>37</sup>

O narrador vai ainda mais longe quando questiona o motivo de se direcionar a possíveis leitores e também desacreditar que alguém possivelmente irá ler suas confissões: “para que, realmente, vos chamo de “senhores”, para que me dirijo a vós como leitores de verdade? Confissões como as que pretendo começar a expor não se imprimem e não se dão a ler.”<sup>38</sup> À guisa de conclusão de suas reflexões sobre o próprio fazer literário, o narrador de *Memórias...* nos diz que “eu escrevo unicamente para mim, e declaro de uma vez por todas que, embora escreva como se me dirigisse a leitores, faço-o apenas por exibição”<sup>39</sup>, afinal, para ele “me é mais fácil assim escrever. Trata-se de forma, unicamente de forma vazia, e eu nunca hei de ter leitores.”<sup>40</sup>

O narrador de *Memórias...* então, passa a se rebelar contra um sistema em voga, passa a questionar o próprio fazer literário, e está convencido – levado pelo seu ego e sua vaidade – de que não terá leitores e que seus escritos são levados apenas por caprichos pessoais. Entretanto, de maneira paradoxal, ele o sabe também conscientemente que existe um possível leitor implícito que possivelmente poderá reagir e dar uma réplica a seu discurso. É essa tensão entre o saber consciente e o fingimento, a teatralização do eu, que constitui o traço do que podemos chamar de ironia romântica no texto de Dostoiévski.

É preciso acrescentar ainda que as raízes da ironia romântica estão na herança germânica, particularmente no idealismo alemão. É Schlegel o autor da concepção que coloca a ironia como elemento que garante ao poeta a liberdade de espírito. Mas a ironia não é um condimento, ou antes, uma característica a ser elencada no movimento romântico, ela é, antes de tudo, o fundamento último da estética romântica no sentido de ser também um elemento constitutivo, indispensável à própria ideia de romantismo. Szondi<sup>41</sup> nos mostra que a origem do termo em Schlegel está na implicação de uma concepção dialética da história com a junção da poesia-filosofia, e na ideia de poesia como um jogo, como exigência de limitação de si e da renúncia do mundo, como destruição do relativo e apreensão da realidade em sua dimensão provisória. E, além disso,

---

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Idem.*, p. 53.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Cf. notadamente SZONDI, P. *Frédéric Schlegel et l'ironie romantique* in *Poesie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris : Gallimard, 1991, pp. 95-116.

A matéria da ironia romântica é o homem isolado, tornando seu próprio objeto e privado pela consciência do poder de agir. Ele aspira à unidade e à finitude, e o mundo se lhe afigura cindido e finito. O que se entende por ironia é a tentativa de suportar uma situação crítica pelo recurso da inversão. (SZONDI, 1991, p. 109)

Ou seja: levando a cabo a situação do homem romântico – aquela na qual ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, e, portanto, incompreensível – o que se entende por ironia romântica (mais do que estratégia discursiva) é essa situação em que este homem se encontra. É a situação dada como irônica que desemboca numa atitude filosófica e conceito estético/poético em Schlegel. Como meio para enfrentar essa situação, parecer caber somente à ironia – enquanto distanciamento crítico – a ferramenta necessária para a tarefa de suportar tal condição ela mesma e representar no discurso escrito, através da linguagem, essa condição paradoxal.

Se nos atentarmos ao enredo de *Memórias do Subsolo* podemos pensar que a situação que o narrador se encontra é paradoxal e pode ser caracterizada como uma situação de ironia romântica. Isso porque o homem do subsolo se vê diante da discrepância entre seu pensar e seu agir, ele compreende a realidade que o cerca, compreende suas necessidades, compreende conscientemente seu desejo de agir de determinada maneira, embora se veja ao mesmo tempo impossibilitado de agir mediante os limites impostos a sua própria consciência por algo externo que tange ao individual. O homem do subsolo compreende isso e lança mão, em seu discurso, da ironia como forma de representar essa disparidade aparente. E, mais do que isso, joga com os efeitos de sentidos e possibilidades que essa disparidade apresenta; tecendo uma malha narrativa cheia de contradições, afirmações e negações ao longo do texto.

Em um momento oportuno desde trabalho daremos atenção aprofundada aos mecanismos e consequências desse jogo discursivo. Nossa preocupação, por agora, reside em suplantando terreno fértil no campo teórico a fim de elucidar melhor o conceito de ironia bem como sua mecânica, seu funcionamento em um texto literário, tentando não deixar de lado, é claro, nosso objeto de análise.

### **1.3 Estética da recepção – o papel do leitor na construção de sentidos**

Passemos agora a algumas reflexões sobre a estética da recepção que julgamos importantes para o enriquecimento de nosso trabalho e que por ventura possam nos ajudar a elucidar algumas questões teóricas por nós estabelecidas; não perdendo de vista também as

reflexões tecidas até aqui acerca da mecânica da ironia no processo de recepção da obra literária.

A estética da recepção nasce particularmente com a aula inaugural de H.R. Jauss, “*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*” (A história da literatura como provocação à ciência da literatura) datada de 1967 em Konstanz. A justificativa para o nascimento de uma nova abordagem teórica que levasse em conta a experiência do leitor se dava na medida em que as correntes formalista e estruturalista do começo do século, e pós-estruturalista dos anos 1960 não davam conta de suas próprias análises de textos literários por considerar somente o *texto* enquanto objeto de estudo – reduzindo-o a uma série de formas -, e separar tanto leitor quanto autor nesse processo.

Barthes, em 1968, já havia proclamado a *morte do autor*<sup>42</sup>, e mais ainda, proclamado a *escritura* (*écriture*) como estatuto imanente do texto como uma espécie de objeto-fetichê<sup>43</sup>. Para ele, a *escritura* é – por assim dizer, grosso modo – uma materialidade independente de um corpo e de um sujeito. Era preciso, então, uma virada pragmática.

A estética da recepção vem assim a proclamar a importância do leitor, receptor do texto, para a construção de sentidos. Jauss parece ser o abre alas neste sentido ao discorrer sobre o conceito de *horizonte de expectativas*: este é definido como normas<sup>44</sup> estéticas e o conhecimento que o público tem a respeito de determinado gênero a qual pertence a obra, bem como as experiências literárias do leitor herdadas de leituras anteriores que, justamente, fazem com que o leitor se familiarize com certas normas e temas inseridos em uma obra. Esse conceito se relaciona com o que Jouve<sup>45</sup> chama de *contrato de leitura*, no qual “é propondo a seu leitor um certo número de convenções que o texto programa sua recepção”, e mais ainda, “a obra define seu modo de leitura pela sua inscrição num gênero e seu lugar na instituição

---

<sup>42</sup> Texto datado de 1968 em que o teórico francês discute a importância do autor e do leitor na exegese de um texto literário. Barthes defende a ideia de que o autor não é figura tão necessária no processo, e que, para o nascimento do leitor, é necessário que haja a morte do autor.

<sup>43</sup> Cf. notadamente Barthes, em *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973, onde o autor discute os conceitos de *texto de prazer* e *texto de fruição*. O primeiro se refere aos textos que provocam um simples prazer estético, ligado a uma função de entretenimento. Já o segundo se referem aos textos que são capazes de transformar o leitor no processo de leitura, através de um processo de fruição que se assemelha à fruição sexual, à sensualidade do texto. Mas Barthes vai ainda mais longe, mistificando então a leitura enquanto um caráter insular de leitura isolada, solidária a um aspecto anárquico do prazer estético. Isto é, ele nega o caráter de diálogo entre leitor e o texto, fazendo assim com que o texto vire um objeto-fetichê, tal objeto é a *escritura*.

<sup>44</sup> Cf. *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima, São Paulo: Paz e Terra, 1979, p. 86

<sup>45</sup> JOUVE, V. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot., São Paulo: Ed. Unesp, 2002, p. 67.

literária”<sup>46</sup>, isso porque “o gênero remete para convenções tácitas que orientam a expectativa do público.”<sup>47</sup>

Ou seja: é a partir do conhecimento prévio do leitor sobre a existência dos diferentes gêneros literários, bem como a característica de cada um deles, que o leitor prevê, ou antes, já adianta determinadas expectativas em relação à obra que irá ler. Pensando neste sentido em relação às *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski, o leitor – se pensarmos aqui em um leitor que já conhece certa tradição literária e certa diversidade de gêneros - de uma obra cujo título se apresenta como *memórias* possivelmente preverá que se trate minimamente de uma narrativa em primeira pessoa na qual o narrador relembra suas memórias passadas no presente. Entretanto, para surpresa do leitor – e porque não ironia! – não é exatamente com isso que o leitor se depara, de todo, na narrativa do romancista russo. Ao contrário, embora também tenhamos uma narrativa a ser contada, temos digressões e divagações de cunho argumentativo por parte do narrador.

Jauss vai ainda mais longe ao teorizar sobre a experiência estética partindo da reflexão de Kant<sup>48</sup> sobre o prazer desinteressado, próprio da arte. Distingue-se, então, o prazer dos sentidos – que existe apenas em função do sujeito do prazer; do prazer estético – que pressupõe um distanciamento por parte do sujeito e uma tomada de posição pela qual se encontra o prazer estético justamente neste movimento de distanciamento em relação ao objeto de prazer. Mas tal afirmação não é suficiente, já que a experiência teórica, se comparada à experiência estética, também pressupõe uma atitude de distanciamento. Daí é necessário considerar a co-participação e trazer em cena o imaginário. Nas palavras de Jauss,

Em face disso, a atitude estética exige que o objeto distanciado não seja contemplado desinteressadamente, mas que seja co-produzido pelo fruidor à semelhança do que se passa no mundo imaginário, em que entramos como co-participantes - como objeto imaginário. (JAUSS, 1979, p. 96)

É aqui que Jauss invoca Sartre<sup>49</sup> para mostrar que, na experiência estética, o ato de distanciamento é ao mesmo tempo um ato formador da consciência representante.

A consciência imaginante deve negar o mundo dado dos objetos, para poder produzir, por meio da sua própria atividade e segundo os signos ou esquemas estéticos de um texto verbal, pictórico ou musical, a Gestalt linguística, pictórica ou musical de um objeto estético irreal. A realidade, e assim também a natureza ou uma paisagem nunca é bela por si mesma: "a beleza é um valor que nunca poderia se

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Cf notadamente KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 55.

<sup>49</sup> SARTRE, J.P. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940., p. 32.

aplicar senão ao imaginário e que comporta a aniquilação (néantisation) do mundo, em sua estrutura essencial." Se, no entanto, a beleza é necessariamente imaginária e o objeto estético somente constituído pelo ato contemplativo do observador, daí entretanto não se infere que o imaginário seja belo por si, que o ato imaginante também necessariamente conduza consigo o prazer estético. (JAUSS, 1979, p. 97)

Ou seja: é necessária a presença do sujeito (receptor) para que haja a experiência estética, e mais ainda, a presença da imaginação e da percepção do sujeito em relação ao objeto estético contemplado. Mas, se o julgamento de valor é algo proposto pelo imaginário, então o que deve ocorrer para que uma experiência se concretize de fato é o distanciamento em relação ao objeto, a fim de que o sujeito possa gozar tanto do objeto quanto de seu próprio eu nesse processo de distanciamento. Como bem nos mostra Jauss,

O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético. (JAUSS, 1979, p. 98)

Se assim o é, pensando em termos de obra literária, o leitor deve - além de aceitar o contrato de leitura previamente estabelecido, e supor determinados dados a partir de seu horizonte de expectativas - mergulhar no universo narrativo, e ao mesmo tempo se distanciar dele na medida em que reconhece que aquilo que está sendo lido é mera ficção, efemeridade, representação da realidade. Essa atitude do leitor pode ser considerada e relacionada com a atitude exigida pelo artista ao se utilizar da ironia romântica.

É preciso levar em conta também, no processo de recepção, o caráter de *comunicação diferida* de uma obra. O conceito designado por Jouve<sup>50</sup> diz respeito ao fato de - na grande maioria dos casos - leitor e autor estarem afastados um do outro no espaço e no tempo. Considerando essa relação assimétrica, é precisamente por esse caráter *diferido* que é possível a variedade de exegeses literárias, já que, nas palavras de Jouve, "cada leitor novo traz consigo sua experiência, sua cultura e os valores de sua época."<sup>51</sup> Mas se a leitura permite várias exegeses distintas, não significa que todas sejam legítimas. É preciso então, numa audaciosa tentativa, teorizar o leitor.

Wolfgang Iser, dentro do quadro dos teóricos da estética da recepção, parece ser um dos primeiros a dar este passo ao discorrer sobre o conceito de *leitor implícito*<sup>52</sup>: a ideia do conceito remete para o fato de que, na leitura de um texto, o modo pelo qual o sentido está

<sup>50</sup> JOUVE, V. *Op. Cit.* p. 23.

<sup>51</sup> JOUVE, V. *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>52</sup> Cf. ISER, W. *O ato da leitura - vol. 1.* Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 37.

sendo constituído é o mesmo para todos os leitores (existe, então, duas dimensões na leitura: uma comum a todo leitor porque determinada pelo texto, e a outra variável porque depende daquilo que cada leitor projeta de si próprio no texto), e é a relação que se estabelece com esse sentido que explica a parte subjetiva da recepção. Neste sentido, vale dizer, cada leitor reage pessoalmente aos percursos da leitura, mas estes percursos são os mesmos para todos os leitores, pois todos partilham do mesmo esquema textual e mesmas estruturas linguísticas. O leitor, então, está de alguma forma implícito no texto.

Se a premissa é verdadeira, é válido questionar em sentido específico: há, por certo, determinadas estruturas narrativas que permitam a *todos* os leitores o reconhecimento da ironia ou qualquer outra estratégia discursiva em um texto literário? Em outros termos, na própria estrutura narrativa e linguística de um dado texto literário, é possível que esta apresente ironia para todos os leitores do mesmo texto? Ou é o leitor, tão somente, por sua parte, que deve reconhecer nas estruturas narrativas a presença de uma atitude e/ou intenção irônica por parte do narrador? A essa questão já demos uma resposta inicial neste trabalho sugerindo que o mecanismo se dá de ambos os lados, tanto do narrador – que propõe algo como irônico; quanto do leitor – que constrói o sentido irônico do texto enquanto co-produtor de significados. A ironia, nestes termos, não é algo imanente ao texto que se apresente a todos os leitores, mas sim atua como uma ferramenta dialética (já que o processo de leitura é uma via de mão dupla) que só funciona durante o ato da leitura propriamente dito.

Iser, além de postular sobre o *leitor implícito*, ainda procura teorizar sobre o ato da leitura como um jogo<sup>53</sup>. Para ele, considerando que o texto ficcional automaticamente invoca a convenção de um contrato entre leitor e autor, então o mundo textual há de ser concebido não como realidade, mas sim *como se fosse* realidade. É esse “como se fosse” que pode ser tomado como jogo, como simulacro, fingimento. A partir dessa premissa básica, é diante do significante fraturado presente no texto literário que se abre espaço para os vários significados a serem implantados pelo leitor. O leitor, então, é obrigado a “jogar” com essa dualidade e atribuir um sentido para aquele significante fraturado, e assim encerrar o jogo do texto. O jogo, neste caso, não tem relação com perda ou ganho, mas sim se relaciona com uma performance em que quanto mais o leitor joga com os procedimentos do texto, tanto mais ele é também jogado pelo texto.

É possível pensar na ironia, inserida no texto literário, também como um jogo que joga diretamente com o leitor no ato de leitura. Afinal, se ela põe em cheque aquilo que está

---

<sup>53</sup> Cf. ISER, W. *O jogo do texto, in A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima, São Paulo: Paz e Terra, 1979, p. 105.



sendo narrado, põe em desconfiância o leitor ao se deparar com um significante fraturado na narrativa, então ela também joga com o leitor na medida em que o propõe tomar uma atitude participativa na construção do sentido do texto.

Ao lado do conceito de *leitor implícito* está também o conceito de *leitor modelo* de Umberto Eco<sup>54</sup>, para ele o leitor modelo consiste naquele leitor ideal que responderia corretamente a todas as solicitações – sejam elas implícitas ou explícitas – de um texto. O conceito nos parece uma hipótese bastante abstrata, já que é bem difícil, a nosso ver, existir um leitor que corresponda exatamente a todas as expectativas solicitadas pelo texto, e mais ainda, pelo autor do texto.

Paralelo a estes conceitos, e ampliando a discussão para uma tentativa de teorizar o leitor, está também o *narratário* de Gerard Genette<sup>55</sup>: ele o define como a figura recíproca do narrador, no qual é um dos elementos da situação narrativa que se coloca o no mesmo nível diegético; ou seja, ele não se confunde necessariamente com o leitor, da mesma forma que o narrador não se confunde necessariamente com o autor. Genette ainda divide o conceito entre *narratário intradiegético* e *extradiegético*. O primeiro se refere ao personagem dentro da história, dentro do universo narrativo, já o segundo se refere a uma figura abstrata que corresponde ao suposto destinatário postulado pelo texto.

Ou seja: da mesma forma que se aceita a existência da figura abstrata do narrador que se veste em função do autor, é possível aceitar a existência, por parte do leitor, da figura abstrata do narratário. E da mesma maneira que o narrador é pensado a ser dirigido para determinado tipo de público – de acordo com as expectativas do autor – assim também o narratário é pressuposto por um leitor que espera satisfazer suas expectativas ao se dirigir a determinado tipo de narrador. Novamente, o processo de leitura é uma via de mão dupla. É dessa ideia de um suposto leitor virtual inserido no texto, uma figura abstrata, que posteriormente surgem os conceitos de *leitor implícito* e *leitor modelo* comentados anteriormente. É preciso enfatizar, entretanto, que o *leitor implícito* é uma função do texto: sem ele não haveria texto de fato, nem mesmo a comunicação a que ele se propõe. O que por vezes se distingue deste conceito e ao mesmo tempo se confunde com ele é o *leitor empírico*, este considerado como ser humano, de carne e osso, existente em uma realidade e que de fato lê o texto.

Pensando especificamente em *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski observamos que lá parece haver um *leitor implícito* bem especificado e bem contextualizado historicamente:

<sup>54</sup> Cf. ECO, U. *Lector in Fabula*. Trad. Attilio Cancian., São Paulo: Perspectiva, 2012., p. 28.

<sup>55</sup> GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 36.

este leitor é suscitado, aliás, pela exigência de um interlocutor ausente no qual o narrador se dirige em suas divagações. Mais ainda, este interlocutor, ao que somos levados a crer, mesmo que ausente, mesmo que implícito, é um contemporâneo histórico do narrador, e poderia ser facilmente imaginado como um adversário partidário ideológico deste. De outro lado está, de fato, o *leitor empírico*, leitor futuro dessas memórias e descontextualizado historicamente daquele contexto específico do qual se inserem aqueles locutores.

Novamente, apontamos para o caráter dialógico da narrativa já que o narrador, mesmo se dirigindo a um interlocutor considerado leitor *implícito*, também questiona o fazer literário pautando-se em futuros leitores, e também lança brechas irônicas para a recuperação do contexto e dos sentidos do texto. É preciso ter em mente essa distinção a fim de que, ao analisarmos a mecânica da ironia, identifiquemos quais se referem, de fato, a um leitor *implícito* ou *empírico*, ou ambos ao mesmo tempo.

Além da tentativa de teorizar o leitor para melhor compreender o fenômeno da experiência estética, é preciso lembrar também do efeito de imersão e ilusão estética que a leitura é capaz de provocar. Este efeito é comumente caracterizado pelo momento em que o leitor – levado pela fruição do imaginário e aceitando tacitamente o acordo ficcional estabelecido com o narrador, como já o vimos – adentra no universo ficcional, imerge nele, e distancia-se temporariamente da realidade; provocando, por conseguinte, o efeito de ilusão estética.

Ao mesmo tempo em que se distancia da realidade ao imergir na leitura, o leitor também toma um distanciamento crítico levado a cabo pelo acordo ficcional estabelecido, por saber de antemão que aquilo que está lendo é mera ficção e fingimento provisório. É esse distanciamento crítico que Jauss<sup>56</sup> chama de *fruição estética*: na atitude de fruição estética, o sujeito é libertado de tudo aquilo que torna a realidade de sua vida cotidiana constrangedora, através do imaginário. Novamente, retomamos os conceitos de Sartre<sup>57</sup> para quem a consciência imaginante procura aniquilar o mundo em um primeiro momento diante do qual o sujeito se afasta, e criar, em seguida, um mundo novo a partir dos significantes do objeto contemplado. O processo de leitura, então, e considerando a experiência estética, é ao mesmo tempo uma atividade de libertação (no sentido de distanciamento da realidade) e de preenchimento (a partir do imaginário subjetivo). Jouve complementa essa perspectiva ao nos mostrar que,

---

<sup>56</sup> Cf. JAUSS, H.R. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*. In *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima, São Paulo: Paz e Terra, 1979, p. 85.

<sup>57</sup> SARTRE, J. P. *Op. Cit.* p. 34.

A leitura, como experiência estética, é, portanto, sempre “libertação *de* alguma coisa quanto libertação *para* alguma coisa”. Por um lado, ela desprende o leitor das dificuldades e imposições da vida real; por outro, ao implicá-lo no inverso do texto, reova sua percepção do mundo. [...] Ler, pois, é uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção. (JOUVE, 2002, p. 108)

Michel Picard, por sua vez, ao analisar essa experiência da leitura e seu distanciamento, propõe dividir o leitor em três instâncias principais: o *lector*, o *lido* e o *leitante*<sup>58</sup>. O primeiro é definido como o sujeito concreto, real, aquele que segura o livro em suas mãos. O segundo já remete ao inconsciente do leitor real que reage de alguma maneira às estruturas fantasmáticas do texto, já o terceiro, é aquela instância secundária, abstrata, que se interessa pelas artimanhas contidas na estrutura narrativa, e pode se relacionar com o conceito de narratário por nós já comentado. Essa distinção pode parecer problemática, principalmente se considerarmos o conceito de *lido*. Jouve analisa essa distinção e propõe, ao invés do termo apresentado por Picard, o termo *lendo*. Para Jouve, então,

O “lendo”, de fato, é essa parte do leitor aprisionada pela ilusão referencial que considera o tempo da leitura, o mundo do texto como um mundo que existe. Esquecendo a natureza linguística do texto, ele “acredita”, por um momento, no que lhe está sendo contado. O “lendo” é essa parte de nós que pode sucessivamente chorar com a morte de Werther, Dividir as angústias de Raskolnikov, ou se revoltar com Edmond Dantès contra a injustiça que lhe é feita. (JOUVE, 2002, p. 52)

Parece haver um consenso, então, de que, mais do que o leitor implícito como função do texto, o processo de imersão suscitado pela leitura seja uma das características experiência estética. De maneira geral, podemos dizer que toda narrativa ficcional é capaz de provocar este efeito de imersão, mas nós gostaríamos de sugerir – cometendo talvez certa audácia – que obras literárias pertencentes à escola realista do século XIX contribuem ainda mais para que se concretize o efeito de ilusão e imersão estética, se aceitarmos aquela definição comumente conhecida na tradição literária – e por que não um tanto arbitrária – do realismo como um movimento cujo objetivo era descrever um retrato mais objetivo possível da realidade além de mostrar as mazelas sociais, através da descrição minuciosa do espaço e dos personagens. Embora essa definição seja caricatural e passível de problematizações no âmbito da teoria literária, o que gostaríamos de sugerir, de fato, é que essas características estéticas cujo traço

<sup>58</sup> Cf. PICARD, M. *La littérature comme jeu*. Paris : Minut, 1986, p. 45.

reside em descrições minuciosas contribuem para um maior efeito de plasticidade narrativa e também efeito de verossimilhança mais acentuado.

Pensando na obra de Dostoiévski – como já é comumente aceito na tradição literária em sentido amplo – esta pode ser classificada como realista<sup>59</sup> não só de acordo com suas características, mas também pelo fato de o autor russo estar inserido no contexto do realismo na Rússia no século XIX. Entretanto, se – como sugerimos acima – as obras realistas são capazes de acentuar o efeito de ilusão estética no leitor, cabe perguntar também se a ironia (especificamente inserida em um texto literário caracterizado como realista) auxilia ou não neste processo de ilusão. Mais ainda, a ironia – levando em consideração que ela propõe ambiguidades, relativiza e questiona aquilo que está sendo narrado – contribui ou vem a quebrar com o efeito de representação fidedigna da realidade enquanto tal?

Em um primeiro momento, e por um lado, somos levados a crer que a ironia quebra com o efeito de representação fidedigna da realidade, já que, ao apresentar algo como duplo e ambíguo (seja a descrição de dada personagem, seja a descrição minuciosa do espaço ou de uma cena narrativa) justamente põe em cheque aquilo que está sendo contado pelo narrador – para não dizer também que quebra, ao menos parcialmente, o contrato ficcional estabelecido com o leitor – bem como põe em cheque a veracidade do relato e o estatuto de verossimilhança estabelecido pela obra. A ironia, em certo sentido, pode estabelecer a função/aresta complicadora que comentamos anteriormente: se o leitor (neste caso, leitor empírico) não tiver uma leitura atenta e “ser jogado” pelas artimanhas de um narrador irônico há de cair em contradições que o levarão a um momento de complicação da narrativa, já que passa a desconfiar e mesmo desacreditar na figura do narrador. Resta então, ao leitor, além de uma leitura atenta, ativa e participativa, uma tomada de posição para engendrar determinado sentido a ser estabelecido pelo texto.

---

<sup>59</sup> Embora isso seja comumente aceito na tradição literária, a proposta é passível de problematização. A maioria das obras de Dostoiévski apresentam características que permitem classificá-las dentro do quadro da estética do realismo no século XIX, embora algumas obras – quais sejam, suas obras iniciais como *Gente Pobre*, *A Senhoria*, *Noites Brancas*, datadas respectivamente de 1846, 1847 e 1848 – configurem algumas sinuosas exceções por conter, além das características da estética do realismo, também características do romantismo ainda presente naquele período. É certo que até meados da década de 1840, como bem mostra Joseph Frank (cf. notadamente FRANK, J. *Dostoiévski 1821 a 1849 – as sementes da revolta*. Trad. Vera Pereira, 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.) a literatura romântica e particularmente a filosofia idealista alemã ainda continuava a exercer grande influência na cena literária russa. Para além de tentativas taxonômicas de classificação dentro de escolas literárias, gostaríamos de sugerir que Dostoiévski apresenta três momentos distintos de suas obras: um primeiro momento menos maduro, com grande influência da estética romântica e de escritores alemães e franceses, caracterizando suas obras iniciais, um momento de transição, caracterizado pelas obras publicadas nos anos 1850 e 1860 contendo grande ênfase realista e também algumas experimentações em sua poética, e um momento maduro, caracterizado por suas obras finais (*Os demônios*, *Os irmãos Karamazov*) em que o escritor atinge grande maturidade e domínio da técnica narrativa realista, ao mesmo tempo em que desenvolve características próprias.

Por outro lado, se a ironia quebra com o efeito de ilusão, ela também contribui não para o efeito de imersão, mas sim de fruição estética. Isso porque, se o leitor é capaz de se deparar com ambiguidades e duplicidades tidas como intencionais no texto, ele também é capaz de se distanciar daquela realidade ficcional da qual imergira, e perceber a construção textual como mera ficção e jogo de representação da realidade. A fruição estética, então, não se dá só pelo afastamento temporário da realidade e pelo preenchimento pelo imaginário, mas também por uma espécie de prazer desinteressado ao se distanciar do objeto e tomar uma posição diante dele. O leitor empírico, ao se deparar com a ironia no texto literário, e mais ainda, poder percebê-la e não ser vítima dela, é levado a sentir esse prazer causado por um distanciamento crítico do objeto narrativo.

Se o distanciamento é também uma das características da experiência receptiva como um todo – considerando a sorte do leitor de não cair na armadilha da ironia e percebê-la em um texto literário – ao mesmo tempo há a construção de sentido por parte do leitor a partir da atribuição daquilo que ele assume como correto diante do objeto ironizado pelo narrador. Em outros termos: o narrador apresenta algo como irônico ao leitor, este consegue “pegar” o sentido irônico proposto pelo narrador e compreende que aquele significante *fraturado* que o narrador lançou mão pode ter vários significados distintos, e cabe tão somente a ele, leitor propriamente dito, escolher qual significado deseja atribuir, sempre tendo em mente o agente limitante dentro daquele contexto específico de enunciação.

É preciso lembrar também das formas com que o leitor é levado a completar os sentidos do texto. Jouve<sup>60</sup> nos apresenta quatro formas básicas: a verossimilhança, a sequência de ações que constituam um sentido na narrativa, a lógica simbólica, referente à lógica que pode ser estabelecida dentro do próprio texto, e a significação geral da obra, que se relaciona ao enredo como um todo e à trama narrativa engendrada. Além destes, é válido lembrar também do conceito de M. Ottem (1982) *espaços de certeza* e de *incerteza* para a construção de sentidos do texto. Os *espaços de certeza* são aqueles espaços, na narrativa do qual é possível ao leitor atribuir um sentido global, uma lógica formal dos eventos. Já os *espaços de incerteza*, ao contrário, são aquelas passagens obscuras ou ambíguas cujos deciframentos solicitam a participação ativa do leitor.

Novamente, quando há a presença da ironia na narrativa, abre-se espaço para que se aumentem mais ainda os espaços de incerteza para o leitor, mas cada leitor preenche estes espaços à sua maneira. A ironia, então, contribui tão logo para a polissemia de significados do

---

<sup>60</sup> JOUVE, V. *Op. Cit.*, p. 63.

texto literário, já que, se a intenção irônica proposta pelo narrador pode ser reconhecida para todos (para um leitor *ideal, implícito*) o sentido (bem como sua aresta cortante) da mensagem irônica pode divergir bastante de leitor para leitor.

Além dessas características da experiência estética da leitura comentadas até aqui, há também outra de suma importância que merece ser lembrada e que se relaciona com uma das funções da literatura: a de transformar o ser humano através da leitura. Se a fruição estética compreende um momento de escapar de si, como já comentamos anteriormente, a leitura também pode transformar o ser humano, na medida em que nutre o sujeito (o leitor), através do universo ficcional, a partir do movimento de alteridade.

Jouve discorre sobre a *vertigem* que a leitura, particularmente de narrativas em primeira pessoa, pode nos provocar. “Uma das experiências mais emocionantes da leitura consiste em proferir mentalmente ideias que não são nossas. Suscitada por todos os textos, ela adquire uma intensidade particular nas narrativas em primeira pessoa.”<sup>61</sup> Se assim o é, podemos dizer que, de alguma forma, interiorizamos o personagem narrador de *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski já que estamos diante de uma narrativa em primeira pessoa. E mais ainda, compartilhamos com o narrador a ideia propriamente dele e que não é nossa.

É fato que, como bem mostra Jouve, “essa interiorização do outro – é fácil admiti-lo-perturba tanto quanto fascina. Ser quem não somos (mesmo para um tempo relativamente circunscrito) tem algo de desestabilizaste.”<sup>62</sup> O momento da experiência estética, então, tem como consequência inevitável – através do exercício da alteridade na linguagem – a vertigem. Além disso,

Ler, observa B. Abraham (1987) “é desterritorializar: deixar passar pelo corpo os fluxos, as tendências inconscientes, as palavras de ordem que caracterizam o livro como ordenação.” [...] É certamente esse desabamento momentâneo dos fundamentos da existência que explica a descrição corrente da leitura como uma flutuação, uma vertigem na qual o sujeito, um pouco perturbado, oscila entre preocupação e euforia. [...] “A leitura”, escreve Jean-Louis Baudry (1988), “substitui fragmentos de discursos surgidos de toda parte, que tornam cada um de nós seres opostos, divididos, dispersos, um ser sob influência - alguém que não é mais nós e que, entretanto, não é outro. (p. 74)” (JOUVE, 2002, p. 110)

Se a leitura em primeira pessoa é capaz de propor um exercício de alteridade e nos provocar vertigem momentânea, com a presença da ironia – ou antes, compartilhando a visão de um narrador que nos apresenta sua visão das coisas como irônica – temos um efeito particularmente mais rico na experiência de leitura. Isso porque a ironia ajuda a desestabilizar

<sup>61</sup> JOUVE, V. *Op. Cit.*, p. 109.

<sup>62</sup> *Idem.*

o leitor e por em cheque suas próprias crenças em relação às crenças e visão de mundo apresentada pelo narrador no texto.

Além do conceito de *vertigem*, Jouve também discorre sobre o conceito de *regrediência*<sup>63</sup> que permite a nós a leitura fazer viajar no tempo. Viagem essa especificamente para o tempo passado que se explica na medida em que a situação de leitura é comparada à situação do sono.

Em termos de energia psíquica, a situação do sujeito que lê aparenta-se com a do sonhador. A leitura, como o sono, fundamenta-se na imobilidade relativa, uma vigilância restrita (inexistente para aquele que dorme) e uma suspensão do papel do ator em favor do receptor. O leitor, colocado assim numa situação econômica parecida com a do sonhador, deixa suas excitações psíquicas se engajarem em um início de “regrediência” (JOUVE, 2002, p. 115)

A leitura, assim, nos permite viajar para o tempo passado, nos permite “regredir” ao nosso passado infantil numa espécie de estado de sono durante o ato da leitura. Isso também em função da fruição do imaginário subjetivo, mesmo local onde estão inseridas as representações oníricas e representações imaginárias infantis que são despertadas no sujeito adulto acordado. Como nos diz Jouve, “Ao acordar o eu imaginário, normalmente adormecido no adulto acordado, a leitura nos leva de volta ao passado.”<sup>64</sup> Nesse sentido, “ler, de certa forma, é reencontrar as crenças e, portanto, as sensações da infância.”<sup>65</sup>

É possível pensar, então, no processo de leitura como um ato dinâmico ao mesmo tempo consciente e inconsciente, já que, essa mesma parte do leitor que lê e no ato da leitura se põe a imaginar, também é a mesma que adentra no mundo ficcional e em seguida toma distancia dele. Essa parte pode ser relacionada com a figura abstrata do narratário ou mesmo se relacionar com o conceito de *leitante* de Michel Picard no qual discorreremos anteriormente. O que é interessante é perceber a experiência estética da leitura não como algo passivo, mas sim algo dinâmico que interfere tanto no nível consciente quanto inconsciente do leitor, e de alguma maneira, acaba transformando-o. Neste sentido, é possível pensar também numa

---

<sup>63</sup> O termo é um neologismo presente em várias línguas, mas vem primeiramente de Freud (*regredient*) para designar o trabalho de sonho, ou mais especificamente, um mecanismo de defesa que leva à reversão temporária do ego para um estágio anterior do desenvolvimento. Mais especificamente, o conceito de *regrediência* diz respeito, no sujeito sonhador, àquelas excitações que têm sua origem no inconsciente e acabam numa ilusão de exterioridade por meio da produção de imagens mentais, ao contrário do processo *progreidente*, no qual, no sujeito ativo e acordado, os impulsos psíquicos vão do exterior (o mundo) para o interior (o aparelho psíquico onde as percepções são recebidas). O termo é também utilizado por Christian Metz em 1984 em *Le signifiant imaginaire* (Paris: Christian Bourgois, 1984) para fazer uma relação entre o simbólico e o cinema. Jouve já o utiliza para relacionar o estado de leitura a um estado de sono.

<sup>64</sup> JOUVE, V. *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>65</sup> JOUVE, V. *Op. Cit.*, p. 117.

relação de interiorização do outro através da recepção e percepção da consciência do autor dentro do texto. É o que diz Georges Poulet,

Ler é vir a ser, isto é, começar a participar mentalmente (e mesmo fisicamente pela atividade mimética) da vida particular do próprio texto. A leitura de um texto implica sempre, portanto, em maior ou menor grau, uma operação que só se pode chamar de ontológica. Pelo tempo em que se efetua, ela provoca uma transformação tão radical do pensamento leitor que esse não pode mais, durante esse período, ser dissociado do texto que o anima e o preenche. Consciência dupla da qual uma, despertada, ressuscitada pela outra, é a consciência latente do autor até então adormecida no interior do texto, e da qual a outra é a consciência participante, impulso do pensamento libertador pelo qual se associa ao que ela está lendo. (POULET, 1975, p. 66)

O processo de leitura, então, nos enriquece na medida em que pode proporcionar essa troca de experiências a partir da interiorização do outro em nós. Isso pode ser explicado, também, por um processo de identificação na leitura pelo qual nós, leitores, somos levados, seja através de personagens com o qual nos identificamos, seja através de situações apresentadas na narrativa que nos interessam e nos despertam de alguma maneira. Se ler é *vir a ser*, é também um ato de confirmação de si. Jouve nos diz que “o que a maioria dos leitores busca não é uma experiência desestabilizante, mas, ao contrário, uma confirmação daquilo em que acreditam, daquilo que sabem e esperam.”<sup>66</sup> Talvez seja por isso que “ver uma personagem dividir nossos valores tem algo de fundamentalmente tranquilizante.”<sup>67</sup>

Pensando no texto de Dostoiévski, é possível considerar que todos estes elementos da experiência estética comentados até aqui estão imbuídos em sua obra: a leitura de um texto literário, neste caso – e mesmo que esteja distante no tempo e no espaço, mesmo que apresentem personagens e situações bem distintas das nossas, e mesmo que sejam bem diferentes da cultura a qual estamos inseridos – pode nos transformar na medida em que nos desestabiliza, nos tira de nossa zona de conforto (através da alteridade) e também nos tranquiliza quando nos identificamos com personagens e situações que, aparentemente distantes, se assemelham muito a nós mesmos. Mais ainda, pensar em um texto literário que seja capaz de provocar determinada experiência e fruição estética – também através do recurso da ironia – parece fazer cumprir bem o papel da literatura em transformar o homem e provocar deslocamentos de sentidos; já que a ironia, neste caso, também contribui para esse exercício e possibilita quicá uma nova visão ao sujeito leitor.

---

<sup>66</sup> JOUVE, V. *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>67</sup> *Idem.*



## 1.4 Conclusões do capítulo

Diante da gama de informações teóricas que reunimos neste capítulo, nos deparamos agora, para finalizar, com a necessidade de fazer um balanço das informações mais importantes a serem elencadas para nossa análise posterior. Ei-las:

1) A ironia, em seus primórdios, desde a antiguidade clássica, designa na modernidade uma atitude filosófica, de um lado, e de outro, uma figura de retórica.

2) O que chamamos de ironia *retórica*, e que advém de uma figura de retórica, mais do que estratégia discursiva cuja característica principal é a inversão semântica, expressa muito mais por conter dada carga emotiva envolvida entre os interlocutores no processo de comunicação, e aponta para suas arestas cortantes que, por sua vez, denotam distintas funções na recepção da ironia.

3) A ironia *romântica*, por sua vez, compreende uma atitude filosófica que tem herança no Romantismo Alemão e cujo distanciamento crítico do objeto artístico e relatividade são as características fundamentais. Embora menos comum no texto literário de Dostoiévski, podemos encontrar alguns traços esparsos em suas narrativas.

4) A experiência estética da leitura pode ser dividida em três momentos distintos: um momento de contemplação e imersão no universo narrativo, um momento de fruição do imaginário, e um momento de distanciamento crítico. A ironia, acreditamos como hipótese, contribui ainda mais para a fruição estética principalmente no momento de distanciamento crítico.

5) Na tentativa de teorizar o leitor, parece ficar claro a existência do conceito de uma figura abstrata comumente chamada de *narratário*, *leitor implícito* ou *modelo/ideal*. Esta se caracteriza como uma função do texto, e não deve ser confundido com o leitor *empírico* aquele sujeito real que lê a obra de fato.

6) *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski possui alguns traços de ironia romântica e várias características (e também arestas) da ironia retórica. A experiência estética prévia nos mostra que essa obra pode ser uma obra muito rica no que concerne à análise da recepção do leitor pelo viés da ironia. Em sentido amplo, acreditamos também que tal estratégia discursiva estudada, aliada à experiência estética vivenciada pelo leitor – além de nos revelar um fenômeno interessante a ser pesquisado -, é capaz de transformar, de alguma maneira, o leitor no ato da leitura, no processo enquanto tal, além de apontar caminhos para os mecanismos de exegese do texto literário.

## 2 Dialogismo e polifonia em Bakhtin e ironia: desvendando a *arquitetura* da narrativa de Dostoiévski

Parece ser impossível, ao estudarmos o texto de Dostoiévski, não nos esbarrarmos em algum momento em Bakhtin. De fato, dentre tantas exegeses existentes em diferentes áreas sobre o romancista russo, o trabalho do teórico russo é deveras significativo por tratar da poética – entendida aqui como o conjunto de procedimentos artísticos e estilísticos que compõem a arquitetura de sua obra – propriamente dita. Estudar Bakhtin, principalmente sua obra mais célebre *Problemas da Poética de Dostoiévski*, nos ajuda a compreender com profundidade sobre alguns recursos estilísticos utilizados por Dostoiévski para a composição de suas obras, bem como nos ajuda a compreender quais elementos composicionais estão nela inseridos, além de sua relação com os gêneros antigos existentes anteriormente a Dostoiévski, bem como a forma com que a obra do autor russo se configura, para Bakhtin, em uma nova forma de romance denominada *romance polifônico*.

Neste capítulo discutiremos, então, alguns pontos e conceitos chave da teoria de Bakhtin que por ventura nos ajudam a compreender melhor a dimensão de nossa obra literária escolhida, bem como propor uma relação entre dialogismo, polifonia e ironia, na medida em que – considerando nossa hipótese inicial de trabalho, uma está interligada a outra como forma de estruturar a tessitura narrativa, e como forma de manter em equilíbrio posições divergentes e paradoxais ao mesmo tempo.

### 2.1 O romance polifônico e o dialogismo em Bakhtin:

Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, analisa a exatidão toda obra de Dostoiévski, incluindo aí seus romances, novelas e contos, e nos mostra como sua obra pode ser caracterizada como polifônica e dialógica. Para tanto, vai buscar a explicação na influência dos gêneros antigos (sátira menipeia, diálogo socrático) e averiguar em que medida estes gêneros se relacionam ao carnaval – entendido aqui como uma manifestação cultural-popular na Idade Média -, bem como averiguar a maneira pela qual ocorre o processo de *carnavalização* na literatura.

O que Bakhtin compreende como *romance polifônico* é a ideia de que, nos romances de Dostoiévski – ao contrário de outros autores – não há apenas um narrador que tudo sabe e que tudo narra imparcialmente, mas sim há várias vozes (dentre elas vozes dos personagens,

do autor e do narrador) equipotentes: todas ressoam no romance em reciprocidade, em pé de igualdade.

A polifonia é um termo empregado no campo da Música que designa uma técnica de composição que produz uma textura específica de sons, em que duas ou mais vozes se desenvolvem e se misturam, preservando um caráter melódico e um ritmo individualizado. Em outras palavras, a polifonia acontece quando temos uma mesma melodia sendo executada por diferentes vozes em diferentes tonalidades, sejam elas ao mesmo tempo (caracterizando assim a forma uníssono/Canon) ou separadamente (que caracteriza a forma de fuga/contraponto). Essa técnica de composição e de arranjo melódico foi bastante utilizada no período barroco, J.S. Bach é o maior representante dela, bem como o desenvolvimento da técnica do contraponto musical. A partir dessa técnica no período barroco desenvolve-se a forma sonata que ganha grande dimensão no período romântico.

Mikhail Bakhtin, ao tratar da obra de Dostoiévski se utiliza dessa terminologia como uma metáfora para explicar as peculiaridades de sua estética narrativa: para ele, a técnica do romance dostoiévskiano – isto é, o arranjo da estrutura narrativa – se estrutura com base no contraponto de vozes. Vozes estas pertencentes às consciências que falam, que produzem discursos no romance. Tal contraponto é o resultado, então, da mistura da pluralidade de vozes e consciências dissonantes e independentes que se chocam dialogicamente no desenvolvimento da narrativa.

É preciso levar em conta, então, o conceito de dialogismo e ter em mente a posição do narrador e do personagem na obra de Dostoiévski. Ao contrário de outros romances (se pensarmos, por exemplo, nos romances de larga tradição ocidental) em que temos sempre a voz de um herói em primeiro plano que costuma brilhar mais que as outras, e personagens secundários, ambos regidos por uma voz autoritária a que tudo sabe – a voz do narrador -, em Dostoiévski não temos esse modelo de estruturação narrativa; ao contrário, temos a polifonia instaurando um legítimo poder de fala diante de todos: todos (sejam eles personagens, narrador, e mesmo autor) têm direito à voz, e nenhuma dessas vozes deve se sobrepor à outra, de modo que sejam reduzidas a um centro.

O que é designado, então, como monologismo, segundo Bakhtin, é essa característica na qual na narração o autor é o centro de tudo: no monologismo os personagens não têm mais nada a dizer, já disseram tudo, e o autor, em sua posição distanciada, tem a última palavra por elas e por si só. Já o dialogismo, diferentemente, se refere à característica oposta: temos vários personagens com ideias distintas e que possuem o mesmo direito à voz, e tais ideias só aparecem confrontadas com outras ideias de outros personagens no processo de diálogo entre

elas. Há a concepção, então, para Bakhtin, de que ser (no sentido de existir) significa comunicar-se pelo diálogo.

Em *Para uma filosofia do ato responsável*<sup>68</sup>, Bakhtin destrincha o conceito de dialogismo designando-o como princípio geral do agir, e um princípio de enunciados e discursos. Para que haja essa produção de discursos é necessário um contexto, e também uma consciência que materialize esse discurso, além de outra consciência para que haja sua réplica. O dialogismo, então, como nos mostra Paulo Bezerra, se liga também à ideia de alteridade através da construção da imagem de Eu-Outro:

A esse tratamento reificante do homem contrapõe-se o dialogismo, procedimento que constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, no qual eu me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim. Aí o autor visa a conhecer o homem em sua verdadeira essência como outro “eu” único, infinito e inacabável; não se propõe conhecer a si mesmo, conhecer seu próprio eu, propõe-se conhecer o outro, o “eu” estranho. Dostoiévski considera que não pode compreender, conhecer e afirmar seu próprio “eu” (o “eu para mim”) sem o outro; sem o outro “eu” e sem o reconhecimento e a afirmação do meu “eu” pelo outro (o “eu para o outro”). Por sua natureza, o “eu” não pode ser solitário, um “eu” sozinho, pois só pode ter vida real em um universo povoado por uma multiplicidade de sujeitos interdependentes e isônomos. Eu me projeto no outro que também se projeta em mim, nossa comunicação dialógica requer que meu reflexo e projete nele e o dele em mim, que firmemos um para o outro a existência de duas multiplicidades de “eu”, de duas multiplicidades de infinitos que convivem e dialogam em pé de igualdade. (BEZERRA, 2005, p. 194)

Assim, o dialogismo acontece sempre nessa relação Eu-Outro através do discurso, através do processo enunciativo ele mesmo, em um contexto de comunicação real e concreto. A polifonia, por sua vez, está acima do dialogismo: se, na estrutura narrativa, temos vários personagens com ideias distintas dialogando entre si (caracterizando aí o dialogismo), existe também (mesmo que talvez imperceptível em um primeiro momento aos olhos de um leitor desatento) a figura do narrador e do autor imbuídas no processo narrativo orquestrando tais vozes. O autor, de fato, não está ausente: pensar na obra sem o autor é cair na tautologia da *morte do autor* e desconsiderar uma consciência, um sujeito enquanto produtor do material discursivo. Entretanto, de maneira diferente do romance monológico, o autor se faz presente não falando *do* personagem como algo fixo e acabado, mas sim *com o* personagem. Bakhtin (2010, p. 76) nos mostra, neste caso, que “não se trata da ausência do autor, mas da mudança radical da posição do autor”.

<sup>68</sup> Ver notadamente as primeiras páginas de BAKHTIN, M., *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Paulo: João & Pedro Editores, 2012., onde o autor discute os conceitos de ato/atividade e evento, em diálogo com Kant e Husserl, e caracteriza o sujeito a partir do dialogismo enquanto princípio geral do agir.

A polifonia – termo emprestado do campo da Música – tem a ver, então, com a orquestração por parte do autor e do narrador de diferentes vozes do romance. Paulo Bezerra assim esclarece:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. (...) A polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipotentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. (BEZERRA, 2005, p. 195)

Além disso, no prefácio a *Problemas da poética de Dostoiévski*, Paulo Bezerra também esclarece:

o autor também participa do diálogo, mas é ao mesmo tempo o seu organizador. É o regente de um grande coro de vozes, que participam do grande diálogo do romance, mas mantém a própria individualidade. Portanto, por maiores que sejam a liberdade e a independência dos personagens, serão sempre relativas, e nunca se situam fora do plano do autor, que, sendo “a consciência das consciências”, promove-as como estratégia de construção de seus romances, em que as vozes múltiplas dão o tom de toda a sua arquitetura. (BEZERRA, 2010, p. X)

É interessante observar, então, nas obras de Dostoiévski, como essas vozes e consciências que dialogam entre si não são necessariamente objetos do discurso do autor, mas sim sujeitos de seus próprios discursos independentes do autor e que dialogam com ele. Isso equivale a dizer que os personagens, nas narrativas de Dostoiévski, são independentes, tem uma vida própria e possuem pensamentos próprios. O personagem em Dostoiévski, como mostra Bakhtin, é provido de sua autoconsciência e cabe ao autor e narrador darem poder de voz a este personagem para que se expresse livremente. A tarefa do autor, então, é escutar estes pensamentos e vozes e dar poder de manifestação a elas, manter o direito ao diálogo. A consciência do personagem juntamente com a consciência do outro não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, mas está sempre aberta à interação com outras consciências, e é só nessa interação que se revela e se mantém sua individualidade. Daí a razão pela qual as vozes dos personagens soam *ao lado* da voz do narrador e do autor.

Essa nova forma de arquitetar e conceber a tessitura narrativa implica, por sua vez, em uma nova forma de posição do narrador e do personagem. Para que o personagem garanta sua individualidade e independência no discurso é necessário também que o narrador mantenha um alto grau de distanciamento no processo narrativo: ele deixa, então, a posição de quem tudo sabe sobre todos, para dar lugar à posição de inconclusibilidade e inacabamento sobre o personagem. Nos romances de Dostoiévski não importa *quem* o personagem é, mas

sim o que o mundo é para o personagem, sua autoconsciência, a visão que o personagem tem do mundo e a consciência que ele tem de si e dos outros. Mas, para que se revele essa visão é necessário o distanciamento do autor, bem como o inacabamento (entendido aqui como não objetificação, não descrição adjetivada) do personagem e o direito de fala do mesmo. O autor, então, como nos mostra Paulo Bezerra,

não define as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois as sente a seu lado e à sua frente como “consciências equipotentes dos outros, tão infinitas e inconclusíveis” como a dele, autor. (BEZERRA, 2005, p. 195)

Mais ainda: o autor, ao se distanciar em seu grau máximo do personagem, deixa que este fale livremente, entretanto, é o autor quem fala na obra, quem *reproduz* a voz do Outro, do personagem. Mas o outro ele o reconhece como sujeito de seu próprio discurso e dono de sua própria maneira de exprimir-se. Novamente: o autor está presente na obra enquanto orquestrador das várias vozes lá presentes, mas ele admite a voz do personagem de maneira equipotente e igualitária.

É curioso observar como essa ideia de inconclusibilidade e inacabamento do personagem tem íntima relação com o pensamento de Dostoiévski. O autor russo não compactuava com a ideia de definições estanques, de adjetivações sobre as pessoas, da *coisificação* na medida em que considerava uma violência contra o homem. Um exemplo nítido é o que acontece com o personagem protagonista de *Gente Pobre*, sua primeira obra publicada: Diévuchkin lê *O Capote* de Gógol<sup>69</sup> e se identifica, ou antes, se reconhece a si mesmo em Akaki Akákievitch<sup>70</sup>, e fica indignado pelo fato de terem espionado sua pobreza, vasculharem e descreverem toda a sua vida, determinando-o demasiadamente sem lhe deixar perspectiva de fala, de jurisdição sobre si mesmo. Bakhtin analisa esse traço e nos mostra que,

Diévuchkin se viu na imagem de Akaki Akákievitch, por assim dizer, vi-se inteiramente calculado e mensurado e totalmente definido: eis você todinho aqui, em você não há mais nada e não há mais o que dizer a seu respeito. Sentiu-se irremediavelmente predeterminado e acabado, como que morto antes da morte, e sentiu ao mesmo tempo a falsidade de semelhante enfoque. (...) O sentido sério e profundo dessa revolta pode ser assim expresso: não se pode transformar um homem vivo em objeto mudo de um conhecimento conclusivo à revelia. No homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante. (BAKHTIN, 2010, p. 66)

<sup>69</sup> Conto de Nikolai Gógol, de 1842.

<sup>70</sup> Protagonista de *O Capote* de Gógol.

O personagem Diévuchkin se sente, então, violentado pela palavra do outro, pela definição estanque que o outro lhe dá e que não corresponde, necessariamente, ao que de fato ele seja. Se na primeira obra de Dostoiévski já temos uma revolta contra a exterioridade que se dirige ao indivíduo, em suas obras posteriores, todos os personagens parecem lutar obstinadamente contra essas definições que os outros fazem de sua personalidade. Luis Felipe Pondé<sup>71</sup> parece concordar e dizer a mesma coisa, ao analisar a obra de Dostoiévski por um viés da filosofia da religião mística ortodoxa russa, a qual Dostoiévski era adepto. Mais ainda, esse aspecto de revolta contra a palavra do outro é perceptível também no protagonista de *Memórias do Subsolo*. Novamente evocando as palavras de Bakhtin,

O "homem do subsolo" escuta angustiado todas as palavras reais e possíveis dos outros a seu respeito e procura vaticinar e antecipar todas as possíveis definições de sua personalidade pelos outros. O herói de *Memórias do Subsolo* é o primeiro herói-ideológico de Dostoiévski. Uma de suas ideias básicas que ele lança em sua polêmica com os socialistas, é precisamente a ideia segundo a qual o homem não é uma magnitude final e definida, que possa servir de base à construção de qualquer cálculo; o homem é livre e por isso pode violar quais quer leis que lhe sejam impostas. (BAKHTIN, 2010, p. 66)

Representar o personagem, então, polifonicamente, através do diálogo com outros personagens, constitui papel fundamental para representar a ideia do “homem no homem”, nos termos de Bakhtin, isto é, o homem em si mesmo, tal como ele é: ambíguo, ambivalente, inconcluso, imerso em uma amalgama de pensamentos, ideias, sentimentos nos quais parece ser impossível determiná-lo de uma vez por todas através de um único adjetivo, uma única palavra.

Ao se utilizar do recurso da polifonia, em certa medida o autor contribui para que aumente o efeito estético de plasticidade e imersão em um universo ficcional dado como realista, e também aumenta o teor de veracidade do relato apresentado, na medida em que representa (no sentido de representar seu discurso *ipso facto*) a visão do homem tal como ele é na realidade, a partir de dentro, de uma focalização interna, e não de fora, rigidamente acabada por um narrador a que tudo sabe. Essa é a particularidade da nova posição do

---

<sup>71</sup> Cf. notadamente os capítulos sete e oito de *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*, São Paulo: LeYa, 2013, p. 153, onde o autor discute a particularidade da mística ortodoxa russa, que consiste em considerar o homem como filho de Deus, e portanto, sobrenatural, mas imerso em um universo que não é dele: o mundo natural. Nessa perspectiva, Pondé nos mostra que o processo de adjetivação, de coisificação, tende a concluir o homem e reduzi-lo, e neste sentido, há o processo de decomposição no plano natural do mal agindo. A última palavra, no caso, é sempre a de Deus, o homem não tem direito à última palavra. Então, cabe ao homem, que é sobrenatural porque filho de Deus, enquanto viver em um plano natural, aceitar a polifonia como forma de não se coisificar, de se proteger da ação do mal e da decomposição.

narrador encontrada em Dostoiévski e pouco explorada em outros autores até então. Paulo Bezerra acrescenta que,

Bakhtin mostra que o novo enfoque do homem em Dostoiévski representa uma profunda revolução do conceito de realismo no tocante à construção da personagem, na medida em que o homem-personagem é visto no seu movimento interior, vinculado ao movimento da história social e cultural de sua época e nela enraizado, mas não estagnado, razão pela qual não é mero objeto do discurso do autor. (BEZERRA, 2005, p. 199)

Ao termos uma visão de dentro, através da subjetividade, temos uma melhor visão daquilo que está sendo representado a partir das estruturas que nos permitem dialogar com aquela visão: o aspecto da alteridade entra aí em sua potência máxima delimitando, é claro, o campo de visão, mas ao mesmo tempo dando outra perspectiva a respeito da representação do personagem que difere bastante daquela representação apresentada por um narrador externo. É nesse sentido que o próprio Dostoiévski se intitula realista<sup>72</sup>, já que “chamam-me de psicólogo: não é verdade, sou apenas um realista *no mais alto sentido*, ou seja, retrato todas as *profundezas da alma humana*”.

Diferentemente daquela vertente estética realista na qual já comentamos anteriormente, que se define por uma tentativa de apresentar uma narrativa imparcial e um quadro minucioso da realidade, o que Dostoiévski entende por realismo (embora em suas obras também haja elementos ainda advindos do romantismo e mesmo traços da Escola Natural) é, em essência, a busca por uma *verdade* que está no próprio homem. E, para buscar essa *verdade*, é somente através da possibilidade do diálogo enquanto construtor de conhecimento. Dostoiévski, como veremos adiante, tem íntima relação com o pensamento socrático, e com a ideia de que a verdade nasce entre os homens.

É preciso enfatizar que Bakhtin não constrói sua tese sobre o romance polifônico a partir de observações teóricas vazias ou desprovidas de contextualização: ele o faz não só observando sumariamente a obra de Dostoiévski, mas também relacionando-a com o contexto social e histórico da Rússia no qual o autor russo estava vinculado. Além disso, em sua proposta teórica, Bakhtin aplica ao processo de construção do romance monológico, em contraste com o romance polifônico, o conceito de reificação utilizado por Marx. Para Bakhtin, como Paulo Bezerra formula,

---

<sup>72</sup> Cf. Carta endereçada ao irmão de Dostoiévski em GROSSMANN, L. *Dostoiévski Artista*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967., p. 219.



a reificação do homem surge com a sociedade de classes e chega ao limite com o capitalismo. É levada a efeito por forças externas ao indivíduo, que agem sobre ele de fora para dentro, sujeitando-o às mais variadas formas de violência - econômica, política e ideológica; essa violência só pode ser enfrentada por outras formas de violência, inclusive a violência revolucionária, e o objetivo de tudo isso é o indivíduo. Mas se, por um lado, o capitalismo reduz os indivíduos à condição de objetos, por outro também provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade humana, gerando vozes e consciências que resistem a tal redução. E Bakhtin afirma que o romance polifônico só pôde realizar-se na era capitalista, e justamente na Rússia, onde uma diversidade de universos e grupos sociais nitidamente individualizados e conflituosos havia rompido o equilíbrio ideológico, criado as premissas objetivas dos múltiplos planos e as múltiplas vozes da existência, indicando que a essência conflituosa da vida social em formação não cabia nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa e requeria outro método de representação. (BEZERRA, 2005, p. 192/193)

Ou seja: levando em consideração o conturbado período da história da Rússia que Dostoiévski se insere, bem como o desenvolvimento do capitalismo na Rússia, as condições nesse contexto exigem, no caso, um novo modo de representação artística que dê conta de melhor representar e abarcar a experiência humana como um todo. E tal experiência, ou antes, tal modo de representação artística, para Dostoiévski, se encontra na polifonia. Complementando a questão, Bakhtin também diz em PPD:

O capitalismo criou as condições para um tipo especial de consciência permanentemente solitária. Dostoiévski revela toda a falsidade dessa consciência, que se move em um círculo vicioso. Daí a representação dos sofrimentos, das humilhações, e do não reconhecimento do homem na sociedade de classes. (BAKHTIN, 2010, p. 323)

De fato, o capitalismo reduz o homem à coisa, o reifica, e aos olhos de Dostoiévski isso era visto como um mal ao homem, como uma forma de violência à liberdade do homem. A biografia de Dostoiévski<sup>73</sup> nos mostra que, enquanto caráter ideológico, o pensamento do autor russo era consoante a uma espécie de compaixão pelos pobres, pelas classes baixas, pelos humilhados e ofendidos, e, além disso, Dostoiévski sentia uma profunda necessidade de justamente representar a realidade viva desses povos menosprezados e classes inferiores.

Mais ainda: sua biografia nos mostra que ele alimentava ferrenhamente uma aversão ao capitalismo nos moldes ocidentais, mas ao mesmo tempo estava de acordo com as propostas de revolução no sentido de mudanças beneficiárias para o povo russo. É neste sentido, e juntando todas as influências, que nasce a necessidade de representar o homem em sua multiplicidade e em sua perspectiva multifacetada e ambígua. Como forma de representação em termos narrativos, cabe então à polifonia e ao dialogismo essa tarefa.

<sup>73</sup> Cf. biografia de Leonid Grossmann e Joseph Frank, já comentada anteriormente neste trabalho.

### 2.1.1 A ideia em Dostoiévski

Nessa representação polifônica, o personagem, então, assume uma nova função na estrutura narrativa: a de representar não um enredo propriamente dito, mas uma ideia, a sua própria ideia a partir de seu próprio discurso. É isso que mostra Bakhtin em PPD: os romances de Dostoiévski são, de certo modo, ideológicos no sentido de representar não uma história a ser contada (embora haja, de fato, um enredo a ser desenvolvido na obra), mas sim uma ideia a ser desenvolvida em contrastes com outras ideias como forma de chegar à verdade e como forma de resistir ao acabamento externo. No romance de ideias, como nos mostra Bakhtin, a verdade sobre o mundo se funde com a verdade sobre o indivíduo, e a palavra do herói sobre si mesmo se funde com a palavra ideológica sobre o mundo. Nas palavras do teórico russo, isso

eleva consideravelmente o valor semântico direto da autoenunciação, reforça-lhe a capacidade interna de resistência a qualquer acabamento externo. A ideia ajuda a autoconsciência a afirmar a sua soberania no universo artístico de Dostoiévski e a triunfar sobre qualquer imagem neutra rígida e estável. (BAKHTIN, 2010, p. 88)

Há, então, através da polifonia, a representação artística das ideias: cada ideia é colocada na boca de um personagem diferente, e elas aparecem somente no momento do diálogo com outros personagens, que por sua vez também possuem ideias diferentes, sem se misturar à ideia do autor. Bakhtin (2010, p. 95) nos mostra também que Dostoiévski sabia “representar precisamente a ideia do *outro* conservando-lhe toda a plenivalência enquanto ideia, mas mantendo simultaneamente a distância, sem afirmá-la nem fundi-la com sua própria ideologia representada.”

Enquanto que nos romances do tipo monológico nega-se ou afirma-se uma ideia a partir de uma posição estanque do narrador ou do autor, nos romances polifônicos a ideia não é necessariamente afirmada ou negada, mas antes mesmo, debatida entre os personagens. No monologismo a ideia se funde com a forma e determina o gênero; já na polifonia, a ideia domina o núcleo central do personagem, isto é, conhecemos o personagem através de suas ideias e não através de suas características físicas ou psicológicas.

Essa é uma maneira de representar, através do personagem, o homem de ideias, o homem que é inconclusivo, inacabado. Além disso, é importante frisar que, para Dostoiévski, quem porta a ideia é o homem, não existe uma “ideia em si mesma” nos moldes do pensamento de Platão. Mais ainda: essa é uma maneira de representar a natureza dialógica do

pensamento humano, já que, como aponta Bakhtin, a ideia nasce no diálogo, e ela se assemelha ao discurso: ela quer ser ouvida e entendida, e exige uma réplica do interlocutor. A ideia então, nas palavras de Bakhtin (2010, p. 98) é “um acontecimento vivo, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências”. E, além disso, “somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos *outros* é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, encontrar e renovar sua expressão verbal”. (BAKHTIN, 2010, p. 98)

De maneira análoga, como Bakhtin nos mostra, a ideia também recebe reflexos de outras ideias, como se fosse uma imagem que variasse os tons de acordo com a luz ambiente. Esse é um procedimento bastante sutil e interessante em Dostoiévski: ele era capaz de escutar as ideias correntes de seu tempo, e convertê-las em imagens artísticas a serem representadas pelos personagens. É neste sentido que temos, por exemplo, personagens que compartilham com ideias niilistas, kantianas, de Voltaire, ou mesmo religiosas, ora concordando e reforçando-as ainda mais, ora discordando e contrastando através de polêmicas abertamente sutis ou de forma velada. Bakhtin nos mostra que Dostoiévski não criava imagens do nada como o fazem os filósofos, mas sim imagens vivas, escutadas da própria realidade russa:

Ele escutava também as vozes dominantes, reconhecidas e estridentes da época, ou seja, as ideias dominantes, principais (oficiais e não oficiais), bem como vozes ainda fracas, ideias ainda não inteiramente manifestadas, ideias latentes ainda não escutadas por ninguém exceto por ele, e ideias que começavam a amadurecer, embriões de futuras concepções do mundo. (...) Ele procurava também escutar as vozes do futuro, tentava adivinha-las, por assim dizer, pelo lugar a elas destinado no diálogo do presente, da mesma forma que se pode adivinhar no diálogo já desencadeado a réplica ainda não pronunciada do futuro. (BAKHTIN, 2010, p. 101)

Procedimento interessante a ser observado nesse sentido é a maneira com a qual Dostoiévski colocava a ideia no limite das consciências dialogicamente cruzadas: ele reunia ideias e concepções de mundo distintas, que na própria realidade eram absolutamente dispersas e surdas entre si, e as obrigava a polemizar através dos personagens.

De fato, como já dito anteriormente, em Dostoiévski, temos as vozes dos personagens não como objetos do discurso do autor que as manipula a seu bel prazer, mas sim como sujeitos de seus próprios discursos no qual o autor as escuta e dialoga com elas. Vejamos alguns exemplos em seus romances: em *Crime e Castigo* Raskolnikov representa e apresenta a sua ideia de homem ordinário e extraordinário. Para ele, os homens se dividem nessas duas categorias, sendo os extraordinários aqueles que moldam a história da humanidade, que chocam, que causam a seu tempo; e os ordinários, aqueles que vivem na

normalidade, obedecem às regras e normas de conduta social sem infringi-las. Raskolnikov acredita, então, que é um ser que pode ultrapassar os limites da moralidade, almeja ser um homem-deus, capaz de agir livremente de acordo com suas próprias convicções e sem nenhuma interferência moral.

Já nesse sentido é perceptível a voz do autor em contraste com a voz do personagem: a crítica de Dostoiévski é muito forte na medida em que vemos que, para ele – considerando também a influência do pensamento místico ortodoxo russo – o ser humano é livre, sendo essa liberdade uma marca de Deus; mas ao mesmo tempo o ser humano morre de medo dessa liberdade por não saber bem o que fazer com ela. Há também uma polêmica velada aí imbuída em relação ao utilitarismo pragmático, ideia corrente no Ocidente no século XIX, bem como a antecipação da ideia do super homem de Nietzsche. Embora essa seja a ideia de Dostoiévski, na voz do personagem ela adquire outro tom que dialoga em contraste com a ideia do autor.

Outro exemplo ainda na mesma obra se encontra na cena em que Raskolnikov discute com Porfiry, o policial que o investiga, sobre sua ideia de homem extraordinário a partir de um artigo que o próprio Raskolnikov escreveu. O leitor não tem acesso a este artigo, a narração apenas cita a existência dele e, além disso, conhecemos a ideia do artigo através do debate entre Raskolnikov, Porfiry e Razumíkhin que também participa da réplica do diálogo entre os dois. Ou seja: a ideia de Raskolnikov (sobre os homens extraordinários, calcada numa visão utilitarista pragmática) se choca dialogicamente com a ideia de Porfiry, pautada na teoria do meio social e na psicologia para explicar as ações humanas. Novamente, é no diálogo enquanto acontecimento vivo que se tenta chegar à *verdade* entendida como uma tentativa de síntese de posições divergentes. De fato, Dostoiévski sabia escutar as ideias de seu tempo e jogar com elas nas vozes dos personagens.

Outro exemplo interessante que encontramos ainda em *Crime e Castigo* diz respeito ao primeiro diálogo interno de Raskolnikov no qual a consciência dele se converte em arena de luta de vozes dos outros: seu monólogo é pensado de forma a prever a resposta dos interlocutores ausentes (a mãe, Sonia, Porfiry), e é nesse diálogo consigo mesmo que o personagem procura resolver em si mesma uma ideia ainda mal resolvida, chegar à verdade, à sua verdade. Processo semelhante de antecipação da palavra do outro encontraremos em *Memórias do Subsolo*.

Também é possível encontrar recurso semelhante em *Os demônios* com as figuras de Tíkhon, Stavroguin, Piotr, Chatov e Kirilov. Stavroguin é um revolucionário, ditador, aristocrata respeitado e que compartilha das ideias ocidentalistas de progresso através da revolução. Piotr é aquele estudante esperto e encarna a figura de um niilista russo, enquanto

Tíkhon carrega a figura do místico religioso, e Kirilov, antecipando em alguns anos sutilmente a ideia de super homem de Nietzsche, acredita ser um homem deus e comete suicídio. Em vários momentos do romance há cenas de diálogos entre os personagens na qual o leitor passa a conhecer a ideia de cada um, a concepção de mundo de cada um, bem como seus posicionamentos diante da questão maior proposta no romance a respeito dos rumos da sociedade russa daquele período.

Em *O Idiota* ocorre o mesmo na trama narrativa: há várias discussões entre o príncipe Michkin e Rogójin a respeito do valor do dinheiro para as pessoas e sua real importância. Ficamos sabendo que Michkin é um *idiota* por ser dotado de uma verdadeira paixão cristã, e por isso é visto como idiota em uma sociedade corrompida. Rogójin, por sua vez, apresenta as ideias liberais do capitalismo selvagem nos moldes ocidentais. Em dado momento da narrativa há um diálogo entre o príncipe, Aglaya (sua pretendente), e a sociedade reunida em volta, que toma conhecimento do suposto casamento a ser realizado. Neste diálogo Michkin expõe sua ideia a respeito da religião ortodoxa russa, apresentando-a como *verdadeira* e condenando veemente o catolicismo romano desenvolvido no Ocidente. Conhecendo a biografia de Dostoiévski é nítido perceber aqui o processo de transferência, ou antes mesmo, de coincidência da ideia do autor com a ideia do personagem, o que não é impossível de ocorrer em um processo polifônico.

Em *Os Irmãos Karamazov*, último romance de Dostoiévski, os mesmos processos acontecem, mas de maneira mais intensas e com temáticas mais aprofundadas: questões sobre liberdade do homem, justiça, razão e fé são deliberadamente acentuadas e discutidas com mais profundidade nas vozes dos personagens Dmitri, Aliocha, Ivan e Zossima. Aliocha é uma figura idealista, encarna a figura cristã de um perdão universal movido pela fé ingênua e inabalável na ressurreição. Ele possui uma fé irracional que ultrapassa os limites da razão humana. Em seu lado oposto, está o seu irmão Ivan interpretando a figura de um anti cristo: ao contrário de seu irmão, Ivan é cético, racional, e possui a ideia do *Grande Inquisidor*, da imortalidade da alma e da total permissão dos homens frente a liberdade. Novamente, de maneira semelhante aos outros romances, conhecemos sua ideia não apresentada como objeto acabado pelo narrador, mas sim através de um diálogo entre ele e seu irmão em que expõe sua ideia e conta ter escrito um poema sobre a inquisição. Também, de maneira semelhante aos outros romances, o leitor não entra em contato direto com esse poema, só fica sabendo da existência do mesmo através da fala, da voz do personagem.

Em suma, em todas as obras de Dostoiévski, enquanto procedimento estilístico e procedimento da arquitetura da narrativa, conhecemos o personagem através de sua ideia e de

sua concepção de mundo, a partir de sua fala e do que ele tem a dizer. Isso é deveras fácil de ser notado particularmente em seus romances, já que a estrutura do romance permite o maior aparecimento de diálogos entre os personagens nele inseridos. Já em outras, como suas novelas e contos, a aparição da ideia no personagem se dá de modo um pouco diferente da forma com que aparece nos romances, já que temos outras formas de narrar e outras figuras que conduzem a narração, por vezes em primeira pessoa.

É preciso enfatizar aqui uma diferença primordial entre polifonia e dialogismo no que concerne ao aparecimento destas na obra de Dostoiévski: para que haja polifonia é necessária a presença de várias consciências distintas falando ao mesmo tempo, através dos diálogos, pronunciando discursos que estabelecem relações dialógicas entre si. Nas outras obras de Dostoiévski, tais como seus contos e novelas, ainda não há polifonia no sentido amplo do termo, há apenas dialogismo, ideias que se contrapõem umas às outras através de uma só consciência. Em uma narrativa em primeira pessoa, como é o caso de *Memórias do Subsolo*, temos apenas uma consciência produzindo discurso, mas contendo várias ideias se contrapondo umas às outras ao materializar seu discurso.

Procedimento semelhante, como bem nos mostra Bakhtin, já temos nas primeiras obras de Dostoiévski: *Gente Pobre* e *O Duplo*. Na primeira, temos uma variação do *ch-Erzählung* através da forma epistolar, em que o discurso escrito através do gênero *carta* antecipa a palavra do outro. Nessa narrativa temos um discurso *bivocal* de *orientação única*: o discurso do herói, Diévuchkin, é orientado apenas ao discurso de sua locutora, Várvara, e é também um discurso refletido no *outro*. Outra característica interessante que já temos de forma embrionária em *Gente Pobre* é o fato de que o personagem presta atenção a tudo o que dizem a seu respeito, e isso, Bakhtin nos mostra, caracteriza e modela o estilo e o tom do discurso do personagem.

O mesmo ocorre também com o personagem Goliádkin em *O Duplo*: temos a primeira confissão dramatizada na obra de Dostoiévski, quando, no decorrer da narrativa, surge o duplo de si mesmo e o conflito interior. Deste conflito aparecem três vozes na consciência de Goliádkin: o *eu para si*, o *eu para outro*, e o *discurso para o outro*. A primeira voz se refere ao próprio pensamento do personagem, seu diálogo consigo mesmo. A segunda voz diz respeito ao diálogo possível imaginado pelo personagem com o outro, seu duplo, ou seja, apenas um diálogo internalizado; e a terceira voz, por sua vez, se refere às palavras realmente ditas ao seu interlocutor, seu discurso dirigido ao outro. Não se trata, portanto, de polifonia aqui, mas sim de um discurso dialógico em contraponto a três vozes distintas.

A forma com que se institui o dialogismo, então, em uma narrativa conduzida em primeira pessoa, para além das várias vozes presentes na consciência de quem narra, se faz também através da réplica do leitor, mesmo que este esteja ausente. O narrador muitas vezes conversa com o leitor no decorrer da obra, incita-o a determinada resposta, mas ao mesmo tempo prevê a possível resposta do leitor às suas perguntas e ainda antecipa a resposta através de seu próprio monólogo. Novamente vemos que o leitor *implícito* na obra, a quem se dirige o narrador, é uma função do texto. Ao mesmo tempo que realiza isso, o narrador também conduz um relato, narra uma pequena história. Isso é bastante perceptível particularmente em *Memórias do Subsolo*: em se tratando da ideia, a ideia apresentada, e a ser percebida, nasce também no diálogo, mas neste caso não no diálogo com outro personagem presente, mas sim com o leitor ausente.

E, além disso, a ideia apresentada pelo narrador de *Memórias...* - ao contrário de ideias bastante claras e fáceis de serem percebidas pelo discurso de outros personagens dos romances - se trata justamente de uma ideia de crítica às ideias ocidentais: o narrador é um paradoxalista, como ele próprio se denomina, alguém que viveu na aristocracia russa e, de repente, se vê à margem da sociedade, e estranha seu tempo e as mudanças sociais, principalmente aquelas influências vindas das ideias ocidentais, e a partir daí lança sua polêmica e sua argumentação a respeito dessas ideias de forma velada e sutil, constituindo aí um discurso que se ergue sobre a ironia e sobre intensas relações dialógicas. Para além da ideia, podemos concordar também, na concepção de Bakhtin, que o narrador de *Memórias...*, é um herói *ideólogo*, ele representa uma ideologia a ser fundada contra aquelas ideologias dominantes de seu tempo, e este parece ser o primeiro representante do tipo que aparece nas obras de Dostoiévski: “o homem do subsolo já é um ideólogo [...] Por isso, o discurso sobre o mundo se funde com o discurso confessional sobre si mesmo. A verdade sobre o mundo, segundo Dostoiévski, é inseparável da verdade do indivíduo.” (BAKHTIN, 2010, p. 87)

### 2.1.2 Os tipos de discursos em Dostoiévski

Bakhtin, em PPD<sup>74</sup>, ao analisar os tipos de discursos presentes nas narrativas de Dostoiévski, faz uma classificação demasiado extensa, e mostra todas as particularidades

---

<sup>74</sup> Cf. notadamente o capítulo intitulado *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski*, in BAKHTIN, M.M., *Problemas da poética de Dostoiévski*, Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 115, onde o autor discute com profundidade a formação dos tipos de enredos de Dostoiévski a partir dos gêneros antigos, a influência do riso e do carnaval na literatura, e os tipos de discursos e suas variantes derivadas da sátira menipeia e do diálogo socrático.

imbuídas no enredo: para ele, *Memórias do subsolo*, se enquadra em um *Ich-erzählung* (narrativa em primeira pessoa) do tipo confessional, que se enquadra em um *discurso bivocal de orientação vária* com traços de *polêmica velada e aberta* e se caracteriza também por um discurso recheado de *evasivas*. Expliquemos cada ponto dessas classificações. Nos atentemos primeiro ao aspecto da *polêmica velada e aberta*: Segundo Beth Braith, esta se define por

Uma modalidade discursiva que se desdobra no discurso interior, mas não é vocalizada: parte do exterior, mas ressoa na mente do personagem. O espaço discursivo que emerge na fala do homem do subsolo polemiza com o discurso do outro *in absentia*. Ao projetar em sua voz o discurso do outro, ele elabora uma construção estética consagrada como precipitação. Trata-se de um procedimento de construção que antecipa o discurso do outro e, ao fazê-lo, promove a ressonância do discurso ausente. Ao antecipar uma possível reação do seu interlocutor ao seu discurso, o homem do subsolo não apenas responde indagações, mas abre para formulações que alimentam a polêmica velada. (BRAITH, 2011, p. 29)

Ou seja: a polêmica *velada* acontece quando alguma voz de alguém outro que não seja o próprio narrador em primeira pessoa, ressoa na mente do personagem, mas não é vocalizada, isto é, não é dita pela boca do narrador. É uma forma de não-dito presente na narrativa: há a mistura, então, do discurso proferido propriamente pelo narrador com os pensamentos do mesmo – que por vezes não condiz com seu próprio discurso, o que constitui material para formar o dialogismo. Na concepção de Bakhtin<sup>75</sup>, a polêmica velada se caracteriza por um discurso do autor orientado ao objeto do discurso, e que ataca polemicamente o discurso do *outro* sobre o mesmo assunto e o mesmo objeto em questão.

Um exemplo desse mecanismo aparece já nas primeiras páginas de *Memórias...*, quando o narrador, em meio às lembranças do passado e suas divagações, acrescenta entre aspas que “talvez não compreendam também aqueles”, acrescentareis com um sorriso largo, “que nunca foram esbofeteados”, e deste modo aludireis delicadamente...”<sup>76</sup>, e assim dialoga com o leitor ausente, antecipando sua possível réplica e questionando, no entorno narrativo, a possibilidade de um interlocutor ausente possivelmente, de fato, acrescentar tais palavras proferidas entre aspas pelo narrador. Mais adiante na novela, há novamente o mesmo procedimento com a intromissão da possível fala do interlocutor ausente através de aspas: “ha, há, há! Depois disso, o senhor encontrará prazer mesmo numa dor de dentes!”, exclamareis rindo. – Como não? Há prazer mesmo numa dor de dentes, respondo.”<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Ver notadamente discussão que o autor faz em BAKHTIN, M.M. PPD, *Op. Cit.*, p. 224.

<sup>76</sup> DOSTOIEVSKI, F.M. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. SP: Ed. 34, 2009., p. 24.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 26.



Já a polêmica *aberta*, ao contrário da *velada*, acontece quando o narrador polemiza diretamente com seu interlocutor, lançando-lhe a ideia e a crítica, quando esta é vocalizada e aparece no discurso do narrador enquanto sua própria ideia, e não através da possível réplica do outro. Como nos mostra Bakhtin<sup>78</sup>, ao contrário do discurso orientado para o objeto e para o discurso do *outro*, aqui, na polêmica aberta, a orientação se dá diretamente para o discurso refutável do *outro*.

Um exemplo disso está presente também já nas primeiras páginas da narração de *Memórias...*, quando o protagonista nos diz que, “sim, um homem inteligente do século dezenove precisa e está moralmente obrigado a ser uma criatura eminentemente sem caráter; e uma pessoa de caráter, de ação, deve ser sobretudo limitada.”<sup>79</sup> Aqui, a polêmica inserida está diretamente ligada à discussão alimentada por Dostoiévski a respeito dos homens de ação e dos homens de pensamento existentes nos anos 1860 na sociedade russa. De maneira bastante interessante, no decorrer de *Memórias...* há alusões diretas a Heine, Rousseau, e mesmo Kant, sempre como forma de polemizar e fomentar a discussão de determinadas ideias.

Para além da discussão acerca da presença de diferentes ideias no discurso do personagem é preciso prestar atenção também às mudanças sutis de tom e à quebra de acento da fala do narrador, que oscila entre um tom confessional (*Ich-Erzählung* do tipo confessional segundo Bakhtin) e um tom contemplativo que oscila também entre dois sentimentos extremos: da raiva à compaixão sobre si e sobre os outros. Como aponta Bakhtin,

*Memórias do subsolo* são um *Ich-Erzählung* de tipo confessional. [...] Na confissão do “homem do subsolo”, o que nos impressiona acima de tudo é a dialogação interior extrema e patente [...]. Na primeira frase o herói já começa a crispar-se, a mudar de voz sob a influência da palavra antecipável do outro, com a qual ele entra em polêmica interior sumamente tensa desde o começo. [...] O herói começa por um tom um tanto queixoso – “Sou um homem doente” – mas logo se destaca nesse tom: é como se ele se queixasse e precisasse de compaixão, procurasse essa compaixão noutra pessoa, precisasse de outro! É aqui que se dá a brusca guinada dialógica, a típica quebra do acento que caracteriza todo o estilo de *Memórias do subsolo*. (BAKHTIN, 2010, p. 263)

É neste sentido que a palavra do outro está incorporada no discurso do personagem em graus e formas diferentes, o que determina interiormente a organização e o estilo de seu discurso. Além disso, afirma Bakhtin,

Nas primeiras palavras da confissão, a polêmica interior com o outro é velada. Mas a palavra do outro está presente de modo invisível determinando de dentro para fora o

<sup>78</sup> Ver nota 75.

<sup>79</sup> DOSTOIEVSKI, F.M. *Memórias do Subsolo*. Op. Cit., p. 17.

estilo do discurso. Contudo, no meio do parágrafo a polêmica irrompe numa polêmica aberta: a réplica antecipável do outro se insere na narração, é verdade, que em forma ainda mais atenuada. “Não, se não quero me tratar é apenas por uma questão de raiva. Certamente não compreendereis isso. Ora, eu compreendo.” (BAKHTIN, 2010, p. 264)

Em todo processo da narrativa, então, se dá uma mistura bastante interessante, uma *fusão de vozes* entre a voz do narrador, a voz do interlocutor ausente de maneira antecipada, bem como as memórias relatadas pelo narrador, além de seus pensamentos não vocalizados. É nesse sentido que Bakhtin classifica o discurso dessa narrativa propriamente dita como um *discurso bivocal de orientação vária*: é *bivocal*, pois, apesar de haver uma só consciência falando, há várias vozes inseridas nessa mesma consciência, que compreende tanto a antecipação da palavra do outro, quanto suas memórias; e de *orientação vária*, pois é orientado duplamente, tanto ao objeto de seu discurso (aquilo sobre o qual se fala, o assunto), quanto ao discurso do outro, e por isso, exige uma réplica mesmo que ela não exista de fato.

Ao exigir uma réplica, e ao mesmo tempo antecipar a palavra do outro, o narrador cria aquilo que é chamado de discurso com *evasivas*. Bakhtin as define com as seguintes palavras:

A evasiva é o recurso usado pelo herói para reservar-se a possibilidade de mudar o sentido último e definitivo de seu discurso. Se o discurso deixa essa evasiva, isto deve refletir-se fatalmente em sua estrutura. Esse possível “outro”, isto é, a evasiva deixada, acompanha como uma sombra a palavra. (BAKHTIN, 2010, p. 269)

A evasiva, então, funciona como um elemento que torna flexível a autodefinição do herói: tudo aquilo que ele anuncia é apenas a penúltima palavra sob a qual coloca depois de si apenas um ponto condicional e não um ponto final. Ela funciona como uma espécie de ressonância do silêncio na interação, no momento em que antecipa a palavra do outro. Bakhtin ainda nos diz que

a evasiva torna instável todas as autodefinições das personagens, o discurso destas não se fia em seu sentido, mas a cada instante, à semelhança de um camaleão, está pronto para mudar a cor e seu último sentido. (BAKHTIN, 2010, p. 271)

A evasiva permite, então, a flexibilidade da autodefinição do herói, na medida em que se tem como concepção que este – assim como o homem – não é uma coisa fixa e acabada que mereça ser propriamente adjetivada, coisificada, reduzido à coisa. O homem, ao contrário, é um eterno *vir a ser*, e a representação disso só pode se dar de maneira dialógica e polifônica. A proposta de Dostoiévski, ao que somos verdadeiramente levados a crer, é a de

representar o “homem no homem”, usando as palavras de Bakhtin: representar o homem em si, contraditório em si mesmo e cheio de ambiguidades que assolam sua existência. Mas, para dar conta desse tipo de representação do homem na literatura, através da linguagem, é necessário lançar mão do recurso do dialogismo e da polifonia.

No processo de antecipação da palavra do *Outro*, o narrador, ao criar a própria resposta desse outro, acaba que projetando um espaço na consciência deste. Enfatizamos que não se trata, de fato, da consciência de outro, afinal, temos só a consciência do personagem narrador ali enquanto produtor de discurso, mas sim, se trata de uma projeção da *imagem* da consciência do *Outro* refletida em sua consciência que, necessariamente, influencia em algum grau o seu discurso. Novamente, um movimento de alteridade que perfaz na linguagem. Como nos diz Beth Braith,

O discurso que age por precipitação com o objetivo de silenciar a voz do outro acaba por criar tão somente a evasão. O discurso com evasivas se apresenta como o *móbile* do *contium* infinito que evoca a visão degradada que o homem do subsolo constrói de si e do mundo. (BRAITH, 2011, p. 34)

O narrador de *Memórias...*, de fato, constrói uma visão degradada sobre si e sobre o mundo através do recurso da autocondenação tendo em vista a possível apreciação contrária que o outro pode fazer do herói. Bakhtin comenta que “condenando a si mesmo, ele quer e exige que o outro lhe conteste a definição de si mesmo e deixa uma evasiva para o caso de o outro concordar de repente com ele [...].<sup>80</sup>” É perceptível, então, que este recurso permite uma via de mão dupla: se, por um lado, há o direcionamento para o outro (que está ausente), por outro, há o movimento em direção à própria consciência. Beth Braith amplia essa questão nos mostrando que

O discurso com evasivas é apresentado como construção artística e modelo de mundo em que as enunciações resultam de conflitos de pontos de vista em tensão. Em *Memórias do Subsolo* o traço fundamental do tratamento estético do discurso construído com evasivas resulta do tensionamento da fala do herói que ressoa em direção ao contracampo de um discurso *in absentia* – o silêncio de seu interlocutor ausente. (BRAITH, 2011, p. 39)

De fato é o que acontece com o narrador de *Memórias...*, ao guardar para si a última palavra por medo da definição que talvez o outro possa lhe dar. Entretanto, novamente enfatizamos, este é um movimento de mão dupla, um movimento dialético: se, por um lado, o narrador tem medo da palavra do *Outro*, por outro lado ainda assim exige a palavra do outro

<sup>80</sup> BAKHTIN, M.M., PPD, *Op. Cit.*, p. 270.

enquanto réplica, mesmo que ausente, pois sabe conscientemente que sem a palavra do outro ele não pode existir. Como aponta Bakhtin, o personagem “teme que o outro possa imaginar que ele lhe teme a opinião. Mas com esse medo ele mostra justamente a sua dependência em relação à outra consciência, sua incapacidade de tranquilizar-se na própria autoafirmação.”<sup>81</sup> O narrador, então, abre brechas em seu próprio discurso para que o *Outro* possa falar dele, mas ao mesmo tempo o silencia antecipando sua palavra. Além disso, como bem aponta Bakhtin, o personagem narrador tem ódio de seu próprio rosto, já que ele mesmo olha para si com os olhos dos outros através do recurso da evasiva, e não com os seus próprios olhos. Isso permite, mais ainda, que ele polemize com o próprio objeto de seu pensamento: o universo e sua organização. É neste sentido que,

No discurso sobre o universo também soam para ele como que duas vozes, entre as quais ele não pode encontrar a si próprio e o seu universo, posto que até o universo ele define com evasivas. Assim como o corpo se tornou dissonante aos seus olhos, tornam-se igualmente dissonantes para ele o universo, a natureza, a sociedade. Em cada ideia sobre eles há uma luta entre vozes, apreciações, pontos de vista. Em tudo ele percebe antes de mais nada a *vontade do outro*, que predetermina a sua. [...] Seu pensamento se desenvolve e se constrói como o pensamento de alguém pessoalmente ofendido pela ordem universal, pessoalmente ofendido pela sua necessidade cega (...) Parece (e esta é realmente a ideia em Dostoiévski) que se trata essencialmente de um só discurso e que, somente chegando a si mesmo, o herói chega a seu próprio universo. (BAKHTIN, 2010, p. 273)

Em sentido amplo, podemos dizer que narrador de *Memórias...*, se encontra em uma situação paradoxal, para não dizer menos, irônica existencial. O personagem, através de suas memórias, de seu relato através da representação de sua psique através da linguagem, quer voltar a olhar para si mesmo, quer chegar a seu próprio universo particular, mas o faz por meio da antecipação da palavra do outro. Ao fazer isso, ao querer chegar a seu próprio universo, ao querer se fazer *absoluto*, entra em contradição consigo mesmo, cai na relatividade, pois sabe que depende da visão do *outro*, da palavra do outro para poder existir. Só resta, então, à linguagem (que por sua vez estrutura a narrativa em primeira pessoa enquanto materialidade discursiva) a tarefa de dar conta de abarcar e representar tantos conflitos da alma humana e tantas ambiguidades e contradições do homem.

### **2.1.3 As origens e influências dos gêneros antigos na formação dos discursos em Dostoiévski: Diálogo socrático, sátira menipéia e carnavalização na literatura**

<sup>81</sup> BAKHTIN, M.M. PPD, *Op. Cit.*, p. 265.

Novamente, enfatizamos que Bakhtin não tira essas conclusões a partir da obra de Dostoiévski de maneira abstrata, mas sim o faz observando atentamente fenômenos linguísticos e literários imbuídos na obra em questão. Antes de classificar os tipos de discursos presentes na obra do autor russo, Bakhtin, em PPD, faz uma extensa digressão histórica e mostra as influências dos gêneros antigos (principalmente o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*) na formação da poética das obras de Dostoiévski, bem como a influência da *carnevalização* na literatura enquanto estruturadora de gênero e de estilo de sua obra. O que o teórico russo entende por *carnevalização* é o processo em que se dá a transposição da chamada *cosmovisão carnavalesca* – advinda do carnaval enquanto manifestação sociocultural na Idade Média e na Antiguidade e que possui uma linguagem própria – para a literatura. Voltaremos a este aspecto posteriormente.

Em sua digressão histórica Bakhtin nos mostra que, na tradição da Grécia antiga, havia vários gêneros do tipo *sério-cômico* (como as diatribes, simpósios, solilóquios) que se opunham aos gêneros *sérios*, como a epopeia e a tragédia. Tais gêneros tinham íntima relação com o folclore carnavalesco, e se destacavam enquanto peculiaridades estéticas por mostrar a atualidade viva e não o passado histórico retomando a mitos e lendas, bem como mostrar a experiência da fantasia livre da qual experimentavam as pessoas no momento do carnaval, e também a pluralidade de gêneros discursivos (tais como cartas, simpósios, discursos oratórios, novelas e entre outros) misturados. Dessa variedade de gêneros do *sério-cômico* Bakhtin ressalta que dois gêneros derivados destes foram de fundamental importância para a concretização da poética de Dostoiévski: o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*.

O *diálogo socrático* é um gênero que remonta a Sócrates com seu método maiêutico. Temos acesso a eles parcialmente através dos textos de Platão<sup>82</sup> e Xenofontes. Como concepção básica deste gênero, temos a ideia de que a verdade não está na cabeça de um único homem, mas sim, ela nasce entre os homens no processo de diálogo entre eles. É daí que nasce a concepção de comunicação dialógica e que se transporta para a literatura com a ideia de dialogismo, particularmente em Dostoiévski. Mas antes disso, Bakhtin também nos mostra que o *diálogo socrático* introduz o herói *ideológico* (aquele que representa uma ideia) na literatura europeia, e mais ainda, no *diálogo socrático* a ideia (a ser defendida por um dos locutores) se combina com a imagem do homem que a representa.

---

<sup>82</sup> Ver notadamente na obra de Platão: *Fédon*, *Fedro*, *Banquete* e *República*, além da *Apologia de Sócrates*.

É importante sublinhar também, neste gênero, o processo de *síncrese* e *anácrise* no ato de comunicação. O primeiro se refere ao método de confronto de diferentes pontos de vistas sobre um determinado objeto. Já o segundo se referem aos métodos de provocação do interlocutor para que este leve a externar sua opinião sobre determinado assunto. Bakhtin nos mostra que, da mistura dos dois, ambos “convertem o pensamento em diálogo, exteriorizam-no, transformam-no em réplica e o incorporam à comunicação dialógica entre os homens.”<sup>83</sup> Dostoiévski sabia bem utilizar essas técnicas através dos diálogos com os personagens, através da provocação da palavra do outro como forma de extrair a verdade de determinado personagem. Vemos exemplos disso nitidamente nos diálogos entre Sônia e Raskolnikov em *Crime e Castigo*, ou mesmo entre Ivan e Aliocha em *Os Irmãos Karamazov*.

Dessa réplica nasce também uma espécie de diálogo dito *no limiar* no qual Bakhtin opõe a categoria *no limite*. O polo do *limiar*, para Bakhtin, corresponde à ideia de inacabamento do personagem, enquanto que o *limite* corresponde ao fechamento. Lembremos novamente que, especificamente os personagens de Dostoiévski, parecem eles sempre viverem em uma situação *no limiar* que tende ao *limite*, mas não se concretiza. É dessa situação de *limiar* que seus personagens externam suas verdades mais profundas e daí revelam os aspectos profundos da personalidade e do pensamento humano. Dostoiévski, como brilhantemente aponta Bakhtin, se utiliza de uma particularidade do *diálogo socrático* para fazer externar e representar o homem e sua ideia em si mesmos, tais como eles são.

Já o outro gênero que deriva do *sério-cômico*, a *sátira menipeia* tem origem em Menipo de Gádara (II a.C) e Terêncio Varro (I a.C), e, dentre a gama de particularidades deste gênero, se destacam o aumento do peso do elemento cômico, e a provocação e experimentação de uma ideia filosófica advindas de situações extraordinárias: Bakhtin observa que, nos gêneros antigos, os personagens são colocados em situação de fantasia, de extraordinário como forma não de materializar positivamente determinada verdade contida no sujeito, mas sim como forma de provocar e experimentar essa verdade. É com esse fim que os heróis da *menipeia* sobem aos céus, descem ao inferno, erram por países desconhecidos e são colocados em situações extraordinárias reais, como é o caso de Diógenes que vende-se a si mesmo como escravo na feira, ou mesmo o caso do Asno Lucio em *Apuleio* em várias situações extraordinárias.

Outra característica notável da *menipeia* é que ela sempre se desenvolve em uma espécie de *naturalismo* do submundo: as ações se passam sempre em grandes estradas, covis,

---

<sup>83</sup> BAKHTIN, M.M., PPD, *Op. Cit.*, p. 126.

bordéis, tavernas, feiras, prisões, entre outros espaços que não correspondem a dado espaço padrão. É desse naturalismo que surgirá, de acordo com Bakhtin, o *realismo grotesco* comum na cultura popular da Idade Média e que se introjetará, com algumas nuances, no realismo chamado de grande estilo, sustentado por autores como Stendhal e Balzac. Entretanto, Bakhtin parece denunciar o aspecto do verdadeiro valor do realismo grotesco enquanto materialidade cultural, já que este fora deixado de lado pelo cânone da literatura degenerando-o em empirismo naturalista.

Considerando o fomento da experimentação de determinada ideia, a *menipeia* caminha para um universalismo filosófico, no qual se manifesta, como observa Bakhtin, uma estrutura assentada em três planos: Terra, Olimpo e inferno. A ação dos personagens e as síncreses se deslocam da Terra para o Olimpo, e deste para o inferno. É aí que nasce também os diálogos *no limiar*, nas portas do paraíso, ou nas portas do inferno, e daí surge também o gênero *diálogo com os mortos*, amplamente difundido no Renascimento.

Em Dostoiévski, podemos notar nitidamente a influência deste gênero – *diálogo com os mortos* -, no conto *Bobok*, em que o personagem, ao visitar um cemitério, cai em sono profundo, e sonha com os mortos conversando embaixo da terra. Novamente, temos o espaço do limiar (a cova, o cemitério), a situação do extraordinário (os mortos ainda vivos e dialogando, dotados de consciência), e mais ainda, a situação de diálogo em pé de igualdade: todos são mortos e todos têm direito à voz no debate, nenhuma relação de hierarquia (se pensarmos em termos das funções sociais que estes personagens exerceram enquanto vida) é estabelecida. Em outras obras de Dostoiévski os personagens também se encontram em situação do *limiar*, e geralmente, no limiar da loucura: Raskolnikov com seus diálogos internos, Ivan Karamazov e seu diálogo com o diabo, Stávroguin com suas desconfianças em relação ao seu grupo, e Michkin à beira de um ataque epiléptico, todos estes configuram personagens que se encontram em situação do limiar entre duas posições opostas e cuja realidade parece ser difícil de suportar, daí a necessidade do elemento que aproxima com a morte, a loucura, a falta de razão para experimentar determinada ideia.

Além da experimentação filosófica de uma ideia, na *sátira menipeia* também temos a experimentação moral e psicológica dos personagens: estes são representados em inusitados estados psicológico-morais anormais do homem, e aqui se inserem neste caso todo tipo de loucura, mania, dupla personalidade, devaneio incontido, sonho extraordinário e paixões limítrofes. Neste contexto, as cenas de escândalo e comportamento excêntrico também são comuns neste gênero. A influência destes aspectos é particularmente notável em algumas obras de Dostoiévski: observamos que os momentos de clímax de algumas narrativas, como A

*Aldeia de Stepanthikovo, Sonho do titio, Os Demônios, Os Irmãos Karamazov*, são sempre aqueles que ocorrem em situação excêntrica, em situação de escândalo e de discussão fervorosa entre os personagens. Bakhtin nos mostra que estes fenômenos têm uma função especial na sátira menipeia:

Todos esses fenômenos têm na menipeia não um caráter estreitamente temático, mas um caráter formal de gênero. As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univulência, deixando de coincidir consigo mesmo. (...) A destruição da integridade e da perfeição do homem é facilitada pela atitude dialógica (impregnada de desdobramento da personalidade) em face de si mesmo, que aparece na menipeia. (BAKHTIN, 2010, p. 133)

Ou seja: a representação do caráter excêntrico do homem, que já aparece na menipeia, tem a função – através do aspecto da destruição e da regeneração –, de mostrar outra face do homem, outras possibilidades na qual não se reitera a posição de integridade. O desdobramento da personalidade e a representação desta já abrem espaço, na menipeia, para o dialogismo e a representação ampla do homem na literatura.

Há ainda, na sátira menipeia, outras peculiaridades a serem sublinhadas: o aspecto da utopia social – no que se refere especificamente ao relato de viagens a países distantes nos quais são bastantes distintos em termos culturais e políticos daquele país de origem (vemos isso em Dostoiévski especificamente no conto *Sonho de um homem ridículo* quando o personagem viaja para um planeta distante extremamente parecido com a Terra) –, e também o aspecto jornalístico: este gênero tende a representar a realidade tal como ela é no presente. Como exemplo, Bakhtin nos aponta as sátiras de Luciano, que representavam um verdadeiro conjunto enciclopédico de sua atualidade. Além dessas peculiaridades, é de fundamental importância observar que a sátira menipeia também incorpora de maneira análoga os gêneros cognatos, como a diatribe e o solilóquio em forma dialógica interna. O primeiro é caracterizado como um gênero retórico interno dialogado, e se constitui na forma de um diálogo com um interlocutor ausente. Já o segundo, o solilóquio, se trata de um diálogo consigo mesmo, sem a presença de um interlocutor. Bakhtin ressalta que este

baseia-se o gênero na descoberta do *homem inteiro* - de "si mesmo" - inacessível à auto-observação passiva e acessível apenas ao ativo enfoque *dialógico de si mesmo*, que destrói a integridade ingênua dos conceitos sobre si mesmo, que serve de base às imagens lírica, épica e dramática do homem. O enfoque dialógico de si mesmo rasga as roupagens externas da imagem de si mesmo, que existem para outras pessoas, determinam a avaliação externa do homem (aos olhos dos outros) e turvam a nitidez da consciência-de-si. (BAKHTIN, 2010, p. 137)



É notável a forte influência desses gêneros – solilóquio e diatribe – em algumas narrativas de Dostoiévski, particularmente em *Bobók*, *O Duplo*, e mesmo em *Memórias do Subsolo*. De fato, temos nestas obras personagens que ora dialogam consigo mesmos, ora dialogam com um interlocutor ausente, e assim constroem uma imagem de si em íntima relação com a imagem que o Outro lhe faz de si e que lhe serve de empréstimo para a formação de sua imagem, sua consciência.

Paralelo a estes gêneros na influência do desenvolvimento da prosa romanesca moderna, e particularmente em Dostoiévski, está também o fenômeno da carnavalização na literatura. Para entendermos este fenômeno é necessário, antes, lançarmos olhares para o carnaval. Bakhtin toma o carnaval como uma manifestação popular sócio-cultural<sup>84</sup> advinda da Antiguidade e presente na Idade Média, e que possui uma *linguagem própria* no ato de sua realização.

Essa linguagem própria, de acordo com o teórico russo, forma a *cosmovisão carnavalesca*, uma grande visão cômica do mundo representada pelos homens. Bakhtin analisa o contexto da Idade Média, e postula que nela existia uma dupla visão de mundo: uma visão séria, pertencente às regras rígidas de controle do Estado, da Igreja, das autoridades em geral; e uma visão cômica pertencente ao povo. Essa dualidade do mundo advinha justamente do aspecto do ritual, da festa (e aqui se insere também o carnaval). Estes rituais, segundo Bakhtin,

ofereciam uma visão do mundo do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado de um mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. (BAKHTIN, 1987, p. 5)

Bakhtin vai mais longe ainda e aponta para o fato de que a complexidade do realismo (um realismo *grotesco* é verdade) no Renascimento deriva dessas duas concepções de mundo: uma visão carnavalesca e outra tipicamente burguesa. A alternância dessas duas visões é que

---

<sup>84</sup> Além de *Problemas da Poética de Dostoiévski*, ver notadamente as discussões nas primeiras páginas de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: HUCITEC, 1987.; onde o teórico russo nos mostra que as manifestações da cultura popular na Idade Média são subdivididas em três categorias: 1) as formas de ritos e espetáculos (e aqui se inserem as diferentes manifestações do carnaval, e festas como a festa dos tolos, do asno, riso pascal e festas agrícolas), 2) obras cômicas verbais de diversas categorias (dentre eles a paródia), e 3) formas de gênero do vocabulário familiar e grotesco (aqui se inserem os insultos, xingamentos, e blasfêmias populares).

caracteriza o realismo renascentista e que culmina em sua expressão máxima, segundo Bakhtin, na obra de Rabelais.

Essa *cosmovisão* carnavalesca do mundo produz, então, gêneros e tipos de discursos próprios, produzem uma linguagem própria que são introjetadas na formação da prosa romanesca moderna. Essa introjeção se dá justamente através da descrição dos relatos da realidade cômica, ou antes mesmo, pela representação do homem através da literatura. E Bakhtin aponta ainda mais para a carnavalização dos gêneros e das linguagens próprias especificamente no âmbito do *sério-cômico* a partir da categoria específica do carnaval denominado *livre contato familiar entre os homens*.

Ao longo dos milênios, essas categorias carnavalescas, antes de tudo a categoria de livre familiarização do homem foram transpostas para a literatura, especialmente para a linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca. A familiarização contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona de contato familiar, refletiu-se substancialmente na organização dos enredos e das situações de enredo, determinou a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis (familiaridade impossível nos gêneros elevados), introduziu a lógica das *mésalliances* e das descidas profanadoras, exerceu poderosa influência transformadora sobre o próprio estilo verbal da literatura. (BAKHTIN, 2010, p. 141)

De fato, no carnaval – enquanto festa e manifestação popular – temos a revoga da hierarquia social, há a mistura do alto e do baixo, e eliminam-se as distâncias entre os homens, estes são colocados em livre contato familiar. Há também a abolição da distância entre os indivíduos postos em comunicação, daí nasce a *linguagem carnavalesca* com sua gramática jocosa, cheia de insultos, pastiches, paródias, e palavras de baixo calão que são transferidas ao plano material e corporal, sobretudo o erótico. É o momento, por excelência, em que todos são postos em pé de igualdade e os opostos se encontram: o sagrado e o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, há a inversão dos mundos, a relativização do que se tenta impor como absoluto, entre outros. O carnaval tem, por excelência, caráter ambivalente: nele tudo se destrói e se renova, há a terra e o céu como representações da fertilidade, da fecundação, e as formas de rebaixamento e aproximação com a terra enquanto representação da destruição e renascimento. Rebaixar, de acordo com Bakhtin, consiste em aproximar-se da terra, entrar em comunhão com ela, representa o nascimento e morte, a regeneração. O carnaval é o momento da repetição de um *ritual* para se instaurar o *mito*, para manter a tradição e ao mesmo tempo marcar uma passagem ritualística. É dessa visão *arkhaica*, ou antes mesmo, *arkhétipica* do mundo que o homem representa sua

realidade através da linguagem, e assim nascem os relatos daquilo que ele observa, por sua vez materializado nas diferentes formas de narrar.

É a partir do encontro, bem como da eliminação das distâncias entre os homens, que nasce uma visão do todo, uma *cosmovisão*. O lugar, por excelência, do acontecimento do carnaval é a praça pública: o local onde todos são *cidadãos*, em pleno pé de igualdade e exercício de seus direitos, e é onde se tem a ideia de *público* e *universal*, já que nem todos devem participar do livre contato familiar.

Dentre os vários elementos importantes que estão inseridos no carnaval, Bakhtin destaca alguns de fundamental importância: a coroação bufa e o destronamento do reio, o elemento do fogo, o riso (bem como a paródia) e as situações de excentricidade. No carnaval, é comum que as pessoas utilizem utensílios domésticos como adereços, panelas como armas, calças na cabeça, vestes ao contrário, entre outros, para representar a excentricidade, aquilo que culmina na violação da vida comum e do que é comumente aceito. Também é comum a cerimônia de coroamento de alguém pertencente à classe baixa da sociedade, geralmente bufão ou escravo, e o destronamento da coroa do rei como forma de rebaixamento momentâneo de poder. Ambos os rituais – coroamento e destronamento – são ambivalentes e inseparáveis um do outro no momento do carnaval. Se separados, nos alerta Bakhtin, eles perdem o sentido carnavalesco.

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade (itálico) de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei - o escravo ou o bobo, como que se inaugurando e se consagrando o mundo carnavalesco às avessas. [...] O cerimonial do rito do destronamento se opõe ao rito de coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e dos outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado. Todos os momentos simbólicos desse cerimonial de destronamento adquirem um segundo plano positivo [...] (BAKHTIN, 2010, p. 142/143)

Novamente, vemos que os elementos contidos no ritual do carnaval sempre tem este aspecto de destruição e renovação, sempre inseparáveis um do outro. O fogo também exerce fundamental importância enquanto elemento do carnaval: ele é, por excelência, aquilo que destrói e renova o mundo. Em sua digressão histórica, Bakhtin nos mostra que no carnaval na Idade Média era comum ao término da festa do carnaval a queima de algum objeto, geralmente carro ou boneco, escolhido para ser representado e destruído. Esse ritual tem íntima relação com o mito do *bode expiatório* já presente desde a Antiguidade e ainda vivo na Idade Média.

É dessa visão cômica do mundo através do carnaval que nasce o riso: o historiador francês George Minois<sup>85</sup> aponta para o fato de que o riso, na Idade Média, tinha função de controle social, e mais ainda, no carnaval, se configurava como ambivalente: o riso é aquilo que também destrói e renova, ele é sarcástico e zombeteiro, serve como uma descarga da tensão provocada por aquilo que é sério demais (especificamente a Igreja, a vida oficial), ele acalma o povo, alivia as tensões e relativiza o que se impõe como absoluto (as leis, as regras de conduta moral). O riso libertador e ao mesmo tempo profanador do povo medieval, como aponta Minois, é também uma visão de mundo.

O riso, neste sentido, teria um valor de subversão social (afinal, ri-se daquilo que se tem medo, do que é tabu, do que é proibido, do inferno), temporariamente tolerado pelas autoridades em circunstâncias determinadas. Se os rituais oficiais da Igreja congelam o tempo, dão ar de atemporalidade, a festa popular, o carnaval, lança olhos para o futuro através da perpétua transformação, abolindo e reconstruindo as hierarquias. Mais ainda: o riso é universal, e não particular, pertence a todos. É esse o caráter popular do riso carnavalesco, como nos mostra Bakhtin:

É antes de tudo um riso de festa, não é uma reação individual diante desse ou daquele fato engraçado isolado. O riso carnavalesco é, primeiramente, um bem coletivo do povo (esse caráter popular, já o dissemos, é inerente à natureza do Carnaval), todo mundo ri, é o riso ‘geral’; em segundo lugar, ele é ‘universal’, ou seja, atinge todas as coisas e todas as pessoas (incluindo aí os que participam do Carnaval), o mundo inteiro parece cômico, ele é percebido e conhecido sob seu aspecto risível, em sua jubilosa relatividade; por fim, em terceiro lugar, esse riso é ambivalente: ele é alegre, transbordando de alegria esfuziante, mas também zombeteiro, sarcástico; ele nega e afirma, sepulta e ressuscita ao mesmo tempo [...] É um riso universal, todos riem de tudo e de todos, o que revela um mundo profundamente cômico. (BAKHTIN, 1987, p. 20)

O riso, nestes aspectos, tem profunda relação com o grotesco: é válido dizer que é a tomada de consciência do processo infinito de morte e de renascimento que engendra o riso grotesco. Daí também se dá a evolução de alguns gêneros literários através da íntima relação com a paródia: a visão cômica popular do mundo, como aponta Minois, traduz-se por “obras

---

<sup>85</sup> Ver notadamente o cap. 5 *O riso unanime da festa medieval* em *História do riso e do Escárnio*, Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção, São Paulo: Ed. UNESP, 2003., onde o autor discute amplamente a função do riso na Antiguidade, na Idade Média e na modernidade. Para ele, o riso na Antiguidade era inextinguível, pertencia à liberdade dos homens e dos deuses. Já na Idade Média, com o cristianismo, o riso se torna diabólico, e opõe-se radicalmente a essa visão antiga: o riso é tomado como uma forma de controle social, permitido apenas em algumas circunstâncias. Já na modernidade o homem teria domesticado o poder do riso, e este não passaria, mais do que nunca, de uma máscara para esconder a profunda agonia da existência.

verbaís elas próprias ligadas aos regozijos carnavalescos.”<sup>86</sup> No carnaval, é também comum a presença da paródia, principalmente da paródia sacra, dos rituais sacros e liturgias, e é também comum a presença dos sermões bufos, das paródias de romance de cavalaria, de fábulas e farsas e peças religiosas com diabraturas. É aqui – especificamente pela paródia – que se dá o processo de *carnavalização* dos gêneros na literatura no âmbito do *sério cômico* segundo Bakhtin. A paródia, é válido notar, tem íntima relação com a sátira menipeia (desde a Antiguidade ela esteve ligada à cosmovisão carnavalesca), e sobrevive até hoje como recurso literário nos diferentes âmbitos e nos diferentes gêneros: um determinado gênero textual parece não sobreviver sem o outro através do recurso da paródia. Ela também desemboca, parcialmente, naquilo que conhecemos como intertextualidade.

A paródia também permite o aparecimento dos *duplos destronantes*: são aqueles personagens ou elementos pares que se parodiam entre si, como forma de espelhos deformantes. Bakhtin aponta para a particularidade deste fenômeno que permite, em Dostoiévski, o aparecimento de personagens duplos parodiadores. Segundo ele,

Os duplos parodiadores tornaram-se um elemento bastante frequente, inclusive na literatura carnalizada. Isso se manifesta com nitidez especial em Dostoiévski: quase todas as personagens principais dos romances dostoiévskianos têm vários duplos, que as parodiam de diferentes maneiras. Raskolnikov tem como duplos Svidrigáilov, Lújin, Lebezyánikov; Stavróguin, Piótr Vierkhoviénsnski; Chátov, Kirílov; Ivan Karamazov, Smierdiákov, o diabo, Rakítin. Em cada um deles (ou seja, dos duplos) o herói morre (isto é, é negado) para renovar-se (ou melhor, purificar-se e superar a si mesmo). (BAKHTIN, 2010, p. 146)

É curiosa a maneira com que os fenômenos da paródia e da carnavalização na literatura permitem e fomentam o aparecimento da prosa romanesca tal como a conhecemos a partir da modernidade. Bakhtin nos mostra também a evolução da paródia no seio da literatura europeia, principalmente em Cervantes com *Dom Quixote*, e na obra de Rabelais. É curioso também notar como as estruturas arquetípicas que estão calcadas nos elementos culturais dos povos e sociedades humanas desde a Antiguidade se introjetam, se desenvolvem - na medida que se tornam mais complexas na trama narrativa - e contribuem para a formação da prosa romanesca moderna. Embora este não seja o foco de nosso trabalho, as digressões e apontamentos de Bakhtin muito contribuem a nós para termos uma visão outra do desenvolvimento da literatura.

---

<sup>86</sup> MINOIS, G. *Op. Cit.*, p. 158.

## 2.2 Ironia, polifonia e dialogismo

No ponto presente deste trabalho, e após a grande exposição de alguns pontos que consideramos importantes no quadro teórico de Bakhtin – dos quais nem de longe se esgotam, tamanha é a proficuidade e profundidade de sua obra – já é chagada a hora de tecermos algumas reflexões a respeito de como este quadro teórico apresentado se relaciona com a ironia, relação essa que configura nossa hipótese preliminar de trabalho.

Recapitulemos alguns pontos importantes: Bakhtin propõe a ideia de romance polifônico e dialogismo nas obras de Dostoiévski, que se caracterizam pela presença de vozes distintas e choque de ideias, choques ideológicos entre as diferentes vozes e consciências. É nesse sentido que os romances de Dostoiévski são, antes de tudo, romances de ideias e não de heróis propriamente ditos. Bakhtin também classifica os diferentes tipos de discursos existentes na obra de Dostoiévski, e especificamente *Memórias do Subsolo*, ele o classifica como discurso bivocal, de orientação vária, Ich-Erzählung do tipo confessional com traços de polêmica velada e aberta. Para chegar a essas conclusões o teórico russo faz uma grande digressão histórica, e nos mostra brilhantemente como a poética do autor russo foi influenciada pelos gêneros antigos no âmbito do sério-cômico e pelo fenômeno da carnavalização na literatura.

Vimos anteriormente que na narração de *Memórias...*, o personagem presta atenção ao que dizem a respeito dele, e isso modela o tom e o estilo de seu discurso através do recurso da evasiva. Temos apenas uma consciência falante, e dentro desta existem várias vozes distintas que se misturam: a voz do próprio personagem (bem como suas memórias do passado, seus sentimentos, suas lembranças) a voz do Outro que ele antecipa, e a voz que narra uma história. Essa fusão de vozes na consciência do personagem narrador produz um discurso com tensas dissonâncias. E, mais ainda, gostaríamos de sugerir que justamente essa fusão de vozes pode ser caracterizada como irônica, a própria situação na qual o personagem se encontra (de paradoxo, como ele próprio afirma em sua narração), é vista como irônica.

Vimos também, no decorrer de nossa exposição teórica, que o dialogismo – especificamente, as relações dialógicas que ocorrem entre os discursos dissonantes no processo de narração – serve como uma espécie de ferramenta justamente para representar o homem em si mesmo: ambíguo, contraditório, cheio de paradoxos internos, enfim, algo inacabado e complexo em si mesmo. Dostoiévski, neste aspecto, tinha profunda preocupação em representar o homem nessas condições, ao contrário de uma visão fechada e totalizadora, representar o homem inacabado, um eterno *vir a ser*. E a maneira com a qual se dá a

representação deste homem na literatura, para Dostoiévski, só pode ser de maneira dialógica e polifônica.

Aqui, nos deparamos com um problema deveras discutível no âmbito da teoria literária: o problema da representação do homem na literatura em contraste com a representação da realidade, bem como o estatuto daquilo que conhecemos como *realismo* na larga tradição literária. Embora a discussão sobre o *realismo* nem de longe se esgote – se pensarmos nas proposições teóricas de Barthes, Ian Watt, Auerbach, Lukacs, entre tantos outros – preferimos adotar aquela posição de Auerbach em *Mimesis* onde o autor mostra que o realismo é mais que um estilo de época pertencente ao século XIX, é uma característica imanente de toda literatura Ocidental. Adotar essa posição implica ver o romance *realista* como elemento preocupado em possuir uma estética de representação que parecesse o mais real e verossímil possível ao leitor, isto é, enquanto *mimesis* a partir da realidade que o homem está inserido. O desenvolvimento da prosa romanesca Ocidental nos séculos XVIII e XIX se inseria nessa tradição estética preocupada com a *mimesis*, com o mais verossímil possível e neste sentido, Dostoiévski – embora do lado Oriental, e bastante influenciado pela literatura Ocidental – também adotava, ao menos em partes, certos recursos estéticos de cunho realista.

Entretanto, de maneira um pouco distinta – ou deveríamos talvez dizer, paralela – Dostoiévski não estava preocupado em representar um retrato fidedigno da realidade, mas sim um retrato da representação do homem, e neste caso, vale acrescentar também, da representação da complexidade da alma humana através da literatura – tarefa árdua, vale dizer, se estivermos no reino da prosa. Não se trata, neste caso, de elevar o real tal como ele é à categoria de objeto narrativo, mas sim de eleger a ficção como *forma possível* de representar o real, mas a partir de um enfoque interno do personagem. É neste sentido também que o recurso à ironia – como forma de manter em equilíbrio vozes contraditórias e lados distintos de um mesmo objeto – por vezes possibilita a construção de uma nova *estética* dentro do *realismo*. Araujo, ao analisar especificamente as *Memórias do Subsolo*, parece concordar com essa ideia ao dizer que

O procedimento irônico, utilizado não só para arquitetar os argumentos e vozes, aparecem também em um plano estrutural autor-personagem, personagem-autor, fazendo ecoar vozes a questionar a própria narrativa. Percebe-se, neste sentido, que esse recurso irônico possibilita construir um plano polifônico, que aponta para um novo tipo de realismo, um realismo pleno, preocupado em auscultar vivamente a ideia do outro, o "homem no homem" (ARAUJO, 2013, p. 148)

É neste sentido que, em grande parte, Dostoiévski tenta dar um enfoque interno a partir da visão de seus personagens e a partir do recurso do dialogismo e da polifonia. A tentativa era justamente representar a realidade não como uma *câmera* imparcial a que tudo vê e registra, mas sim a realidade a partir de quem a vive e experiência de fato, de quem a sente. A realidade, então, nestes termos, parece ser sempre parcial, mas ao mesmo tempo mais natural, mais pura em termos de serventia a uma *mimesis*, já que são os próprios homens que a experimentam *in Toto* e não uma câmera a que tudo registra friamente e nada experimenta.

Embora o objetivo seja representar a realidade, o ponto de partida em Dostoiévski se dá a partir de dentro, a partir da experiência íntima individual, e isso difere sobremaneira do que é proposto pela estética do realismo no século XIX tal como conhecemos nos moldes ocidentais (se considerarmos autores como Flaubert, Balzac, ou Eça de Queirós). Essa nova forma de representar a realidade, partindo da representação do homem, permite, por sua vez, uma nova forma de *poética* do romance em sentido amplo, através de novos recursos estilísticos e composicionais utilizados na obra.

Considerando então o objetivo primordial – representar o homem em si mesmo através da literatura –, é colocada a questão: como fazê-lo? Como representar de maneira mais real e objetiva possível, de maneira totalizadora, o homem em sua complexidade ampla, cheio de ambiguidades, paradoxos, medos e anseios? Como representar, através de uma experiência estética da leitura, uma experiência que advém do íntimo da experiência subjetiva? Tarefa impossível, vale dizer, enquanto resposta possível para essa pergunta; afinal, há um limite para a linguagem. Ela (e principalmente, a linguagem que se materializa em forma de prosa romanesca) não dá conta de representar tudo, todas as experiências palpáveis da consciência e os fenômenos dela análogos. Entretanto, somos levados a crer que algo que se aproxima da representação dessa complexidade na linguagem (na literatura) é através do recurso do dialogismo e da ironia. Novamente, evocando Araujo, em relação às *Memórias...*, concordamos com o fato de que

ao lado dessa encenação de comportamentos e consciências contraditórias, desdobradas pelo protagonista, há sempre uma voz, irônica por excelência, que aponta para a reflexão do objeto encenado (...) essa nova concepção de narrativa, construída formalmente pela articulação de vários discursos-ideias, diz respeito a uma instância ainda maior: **a natureza do homem, dialógico e múltiplo por excelência**, que só poderia ser representado de maneira contundente por uma **concepção polifônica e dialógica**. (ARAUJO, 2013, p. 149, grifos nossos)



É importante observar também, nesse processo de representação dialógica e polifônica, que o homem do subsolo tem os seus desdobramentos das diferentes vozes em sua consciência através do recurso do distanciamento crítico. Como aponta Araujo:

Pelo distanciamento temporal e existencial, pode-se notar duas vozes desdobradas: o eu narrador e o eu personagem (eu da experiência), que, apesar de serem a mesma pessoa, estão em momentos diferentes e se tornam consciências diversas. (...) Soma-se a isso a voz de um "autor implícito", que se confunde com a voz do eu narrante (eu narrador), a qual faz considerações sobre os rumos da narrativa. O autor das memórias do subsolo, o homem do subsolo, transmuta-se, então, em vários homens. (...) Há, no seu discurso, vários discursos, diversas ideias e teorias contraditórias, o que impede de defini-lo com precisão." (ARAUJO, 2013, p. 142/143)

Lembremos mais uma vez do fato de que o narrador se utiliza do recurso da evasiva para antecipar a palavra do Outro, bem como do fato de que ele expõe a si e ao outro através do diálogo interno. Este artifício também abre espaço para a ironia ao expor discursos contraditórios dentro do próprio diálogo interno. É o que diz Araujo ao observar que

Nota-se que há nesse processo de expor a si mesmo e, ao mesmo tempo, expor um outro procedimento irônico discursivo a contradizer, a expressar além do que foi dito. Seu discurso torna-se um palco de luta entre vozes. (...) Percebe-se, ao longo da novela, que esse artifício deixa de ser apenas estratégia discursiva e passa a estruturar o livro, tornando-se o **método de composição da obra** (ARAUJO, 2013, p. 144, grifos nossos)

Ou seja: é possível afirmar, então, que a ironia tem íntima relação com o dialogismo e a polifonia em sentido amplo, aqui entendidos como processos formais de representação na linguagem. As representações dos conflitos e choques dialógicos na consciência do autor só pode se sustentar através da ironia, através da ferramenta que mantém em equilíbrio posições opostas e contraditórias ao mesmo tempo. A questão aqui não se trata de elevar uma posição em detrimento de outra, mas sim de apresentá-las ambas existindo ao mesmo tempo, de maneira dialética. É nesse sentido que é possível argumentar também que, mais do que figura de linguagem, mais do que estratégia discursiva, a tríade ligada ironia-dialogismo-polifonia passa a ser um método de composição formal da obra, e mesmo um método de *arquitetar* o estilo composicional discursivo da obra.

Além dessa íntima relação entre ironia e dialogismo, gostaríamos de ir além e sugerir também uma possível relação entre ironia e carnavalização. Afinal, se o fenômeno da carnavalização na literatura - como o vimos anteriormente - compreende a transposição de uma cosmovisão (da visão ampla de um mundo, vale dizer) para a literatura, então essa transposição pode se dar não menos de maneira dialógica e irônica.

Carnavalizar o discurso de outro, um discurso já existente, é possível lançando mão da paródia, da estilização discursiva e particularmente da ironia ligada ao dialogismo, recursos estes que servem para dar fomento a um discurso novo sem deixar de lado as características e peculiaridades dos discursos outros que permeiam as relações dialógicas.

Pensando em nossa obra literária, a carnavalização se dá, neste caso, com a transposição da visão de mundo do homem do subsolo para a materialidade narrativa, para a literatura. E, neste caso, o próprio processo de dialogismo que lá se estabelece implica a carnavalização do discurso alheio. Afinal, aquilo que é dito de outro modo (qual seja, de modo irônico) é uma forma de carnavalização do discurso do outro. O homem do subsolo, ao se utilizar da ironia, carnavaliza - e por que não, parodia - discursos outros já existentes dando a eles nova roupagem em seu discurso.

Outra explicação possível, talvez, para as várias vozes dissonantes internas do protagonista seja por um viés antropológico: Todorov, em seu ensaio *A vida em Comum* discorre sobre o termo “as várias instâncias do eu”. A ideia é a de que dentro de nós, de nossa consciência, há várias instâncias (que por sua vez produzem discursos e modos de se portar distintos) solicitadas a partir da presença do Outro em nossa vida, em nossa coexistência em sociedade. E são essas várias instâncias que configuram a multiplicidade interna do indivíduo: ela se configura em sua intersubjetividade e permite o aparecimento de várias vozes dialogando dentro de uma consciência. Nas palavras do autor,

Instancias que, insistimos, ainda uma última vez, são todas elas intersubjetivas, isto é, produzidas pela interação com o outro; nenhuma dentre elas provém das profundezas de nosso ser individual. Não é social apenas essa ou aquela faceta do nosso ser: é social a existência humana toda. (TODOROV, 2013, p. 195)

Para chegar a essa conclusão, Todorov traça um longo percurso teórico, discutindo, primeiramente, se o homem é ou não um ser associal. Como ele mesmo nos mostra, alguns moralistas do século XVI e XVII – tais como Montaigne e La Rochefoucaud – opunham a ideia de socialidade em função do orgulho próprio: a dimensão social não é vista como necessária ao homem. A sociedade e a moral, neste sentido, vão contra a natureza humana já que impõe regras de vida em comum a um ser essencialmente solitário. De outro lado, temos em Rousseau a ideia de consideração: o homem, ao passar a viver em sociedade, necessita atrair os olhares dos outros para si.

Todorov concorda com a visão de Rousseau, e nos diz que, de fato, o homem só existe em sociedade, só existe porque reconhece sua existência através do olhar do Outro. A

presença do Outro – mediante o convívio em sociedade – me permite reconhecer minha existência e a existência do outro. Essa procura por reconhecimento (e podemos acrescentar aqui, além do sentimento de reconhecimento de sua própria existência, o sentimento de aprovação e de pertencimento a determinados grupos sociais cujos membros a mim se assemelham, além da busca pelo prestígio e valor pessoal) constitui uma força motora para a vida do homem.

No sentido oposto, quando o homem não encontra prestígio e reconhecimento, ele se depara com a rejeição (a falta de confirmação de sua existência) e com a negação (a falta de reconhecimento de sua pessoa), e as consequências podem ser demasiado desastrosas. Todorov, se utilizando das palavras de Moritz no romance *Anton Reiser*, nos mostra bem a questão:

Sentir-se ridículo equivale, de certa maneira, a sentir-se anulado; tornar alguém ridículo equivale, quase, a atingir, como não o faria nenhuma outra ofensa, seu Eu. Ao contrário, ser odiado por todos, exceto por si mesmo, é um estado desejável, ou mesmo, tentador. Ser detestado por todos não desencadeia a morte do Eu; pelo contrário, este desenvolveria um sentimento de bravata que lhe permitiria sobreviver durante séculos e clamar sua cólera ante um mundo de ódio. Entretanto, não ter nenhum amigo nem mesmo um inimigo, é o inferno verdadeiro no qual um ser pensante experimenta os tormentos do aniquilamento progressivo sob todas as suas formas. (TODOROV, apud MORITZ, 2013, p. 123)

Interessante notar, por um lado, que mesmo que o ódio por alguém constitua uma rejeição, por outro lado ele pode reforçar o sentimento de existência. Entretanto, como acrescenta Todorov, “ridicularizar uma pessoa, não levá-la a sério, condená-la ao silêncio e à solidão, é ir muito mais adiante: ela se vê ameaçada de tornar-se nada.”<sup>87</sup> É nesse contexto que Todorov também comenta sobre as *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski: para ele, o autor russo faz da diferença entre essas duas experiências (a recusa da confirmação [rejeição] e a recusa de reconhecimento [negação]) um dos temas principais da novela. Todorov nos mostra que o narrador “teme, acima de tudo, a negação, ainda que aceite com prazer a rejeição, uma vez que esta lhe oferece prova, mesmo que de maneira pouco agradável, de sua existência.”<sup>88</sup> Todorov se fixa particularmente na cena da segunda parte da novela em que o narrador encontra um oficial que finge não notar sua presença, e sonha em lutar com ele, mesmo sabendo que será facilmente vencido. Ele, diz Todorov,

---

<sup>87</sup> TODOROV, *Op. Cit.*, p. 123.

<sup>88</sup> *Idem.*

não o faz por masoquismo, mas sim porque lutar com alguém implica a percepção do outro. Por sua vez, o oficial não quer ser condescende. Também ao se encontrarem na rua, o narrador, ostensivamente, coloca-se no caminho do oficial, e este recusa o conflito: "Ele me segurou pelos ombros e, sem nenhuma palavra ou explicação, me fez mudar de lugar, depois passou como se não tivesse absolutamente notado minha presença." A mesma lógica ocorre nas relações do narrador com seus outros conhecidos: ele se dispõe, sob a condição de que sua existência seja notada, a aceitar as situações as mais humilhantes: as mais insultuosas palavras valem mais do que a falta de reconhecimento. A escravidão torna-se desejável, se nos assegurar o olhar dos outros. O homem do subsolo - e nisto ele diz a verdade a todo homem - não existe fora da relação com o outro; ora, não ser é um mal mais angustiante do que ser escravo. O sentimento de humilhação experimentado nos dois casos não é o mesmo. A rejeição pode ser negociada, através de uma análise semelhante àquela do homem do subsolo, ou por simples orgulho (...) no entanto, é verdade que algumas rejeições são difíceis de enfrentar. Sermos ignorados, por sua vez, provoca a impressão de estarmos anulados e provoca angústia. (TODOROV, 2013, p. 123/124)

E mais uma vez, apontamos para o fato de que o narrador é bem consciente de sua situação: ele tem consciência de sua negação e rejeição perante o Outro, ele aceita a rejeição, mas teme a negação, a falta de reconhecimento de sua existência. E, paradoxalmente, o narrador parece se sentir ao mesmo tempo ressentido e humilhado perante o Outro, mas também superior ao outro, ao homem medíocre do século XIX, "homem de ação", segundo suas próprias palavras.

O narrador, então, joga com essa dualidade em sua narrativa através do diálogo interno consigo mesmo e através da antecipação da palavra do Outro, e a materialização desse discurso dialógico interno só se pode dar de maneira irônica: é através da ironia que se apresentam as formas paradoxais e opostas do pensamento do protagonista em coexistência.

É válido dizer, neste sentido, que o narrador manipula através de seu discurso as várias instâncias do Eu, solicitadas pela presença do Outro bem como pelo jogo de rejeição e negação aí estabelecido, resultando, então, em um diálogo consigo mesmo recheado de dissonâncias e materializado na forma de monólogo. Acrescentamos que dialogar consigo mesmo – embora possa parecer estranho aos olhos de outros e mesmo passível de julgamentos – não se trata de loucura ou de alguma anormalidade. Ao contrário, configura-se por vezes como exercício necessário, sendo também algo natural ao psiquismo humano. Existe, de fato, um Eu do qual sou senhor de mim, me reconheço enquanto tal, e várias instâncias desde mesmo Eu que são solicitadas a cada momento em que necessito da presença do Outro, do diálogo com o Outro, e mesmo da palavra do Outro para poder (co)existir em sociedade.

Pensar nessas instâncias parece ser satisfatório para explicar, ao menos em partes, os fenômenos relacionados à complexidade da natureza humana. E, se pensarmos em termos de representação desses fenômenos através da literatura, chegamos novamente ao dialogismo e à

polifonia nos termos de Bakhtin: ao nosso ver, essas são as formas de representar essas diferentes vozes dentro de uma consciência através do exercício literário, através de uma linguagem escrita tal como a conhecemos, estruturada, logicizada e organizada em um plano formal por uma rede de significantes e significados. Entretanto, lembremos mais uma vez que isso nem de longe consegue representar a complexidade da alma humana em sua totalidade, como queria Dostoiévski. Ela representa apenas uma parte.

Se o dialogismo, como vimos anteriormente, é aquela ferramenta que mantém posições opostas e paradoxais em equilíbrio, a ironia também o é. Ela funciona como pedra angular que mantém em equilíbrio as tensões opostas e representa isso através do discurso, da linguagem. Além disso: vimos no capítulo primeiro deste trabalho que o ironista, antes de tudo, é alguém que percebe as ambiguidades de determinado objeto e apresenta aquilo a alguém de maneira irônica, ou seja, tanto em seu sentido literal, quanto seu sentido oposto. E, mais ainda, somos levados novamente a dizer que um discurso que contenha relações dialógicas em choque talvez – em determinados casos, enfatizemos – só possa ser representado por um discurso irônico. Este parece ser o caso do narrador de *Memórias do Subsolo*, que em vários momentos se utiliza da ironia com diversos fins – seja para atacar o outro, para se proteger ou para lançar mão de alguma polêmica – para representar seus conflitos internos, e mais ainda: ele próprio vê algo como irônico (quais sejam, os objetos de suas polêmicas veladas e abertas) e apresenta isso ao leitor, e mesmo a seu interlocutor ausente através de um discurso irônico e com choques de tensões dialógicas.

Vejamos alguns exemplos que ilustram isso: logo no início da narrativa de *Memórias...*, o narrador nos diz que foi um “funcionário maldoso, grosseiro e encontrava prazer nisso”, segundo suas próprias palavras.<sup>89</sup> Mais adiante, ele se desdiz e se justifica, “menti a respeito de mim mesmo quando disse, ainda há pouco, que era um funcionário maldoso. Menti de raiva.”<sup>90</sup> O fato do narrador se contradizer já constitui, a nosso ver, uma situação irônica, na medida em que esta lhe serve como estratégia para se defender de uma possível acusação do outro a respeito dele. Além disso, o próprio narrador questiona ao leitor se “Não vos parece que eu, agora me arrependo de algo perante vós, que vos peço perdão?”<sup>91</sup>, embora, para ele, a resposta de seu interlocutor parece ser “indiferente o fato que assim vos pareça...”<sup>92</sup>. Novo momento irônico: como pode um locutor questionar sobre o que pensam a respeito do que este fala, sendo que, por outro lado, lhe é indiferente a opinião alheia? Somos

<sup>89</sup> DOSTOIEVSKI, F.M. *Memórias do Subsolo*. Op. Cit., p. 15.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>91</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>92</sup> *Ibid.*

levados a questionar, aqui, se a opinião alheia realmente não importa a esse narrador, ou se, por outro lado, ele brinca ironicamente com as tensões provocadas a respeito de se importar ou não com a opinião de outrem.

Seguindo com a narrativa, o narrador lança uma polêmica aberta (ou seja: materializada em seu discurso, vocalizada) a respeito das pessoas de sua época: homens do século XIX, inteligentes em sua maioria, que viveram seu período auge na aristocracia russa, mas que ao mesmo tempo são limitadas e sem caráter.

Não consegui chegar a nada, nem mesmo tornar-me mau (...) Agora, vou vivendo os meus dias em meu canto, incitando-me a mim mesmo com o consolo raivoso - que para nada serve - de que um homem inteligente não pode, a sério, tornar-se algo, e de que somente os imbecis conseguem. Sim, um homem inteligente do século dezenove precisa e está moralmente obrigado a ser uma criatura eminentemente sem caráter; e uma pessoa de caráter, de ação, deve ser sobretudo limitada. Esta é a convicção dos meus quarenta anos. Estou agora com quarenta anos; e quarenta anos são, na realidade, a vida toda; de fato, isso constitui a mais avançada velhice. Viver além dos quarenta é indecente, vulgar, imoral! Quem é que vive além dos quarenta? Respondei-me sincera e honestamente. Vou dizer-vos: os imbecis e os canalhas. Vou dizer isso na cara de todos esses anciões respeitáveis e perfumados, de cabelos argênitos! Vou dizê-lo na cara de todo mundo! Tenho o direito de falar assim, porque eu mesmo hei de viver até os sessenta, até os setenta! até os oitenta!... Um momento! Deixai-me tomar fôlego...

Pensais, acaso, senhores, que eu queira fazer-vos rir? É um engano. Não sou de modo algum tão alegre como vos parece, ou como vos possa parecer... (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 17)

Além de novamente se justificar ao dizer que não conseguiu chegar a ser um homem mau, o narrador se queixa do fato de que os ditos homens “inteligentes” não podem tornar-se algo, enquanto os “imbecis” conseguem. Novo caso de ironia aqui ao se jogar com as ambiguidades apresentadas pelos termos inteligente/imbecil e conseguir ou não fazer algo. A ironia aqui é modelada pelo *tom* sarcástico de seu discurso sob a qual se lança a polêmica a respeito do assunto tratado. O narrador segue com sua polêmica no mesmo parágrafo, e também de maneira irônica, ao afirmar que um homem inteligente de seu século deve ser sem caráter, e as pessoas com caráter devem ser limitadas. A ironia aqui, como forma de ataque para provocar a polêmica e a discussão a respeito do assunto em seu interlocutor, funciona através do jogo de contradições (com/sem caráter e limitadas ou não) no contexto de suas afirmações. Aliás, é perceptível que justamente através de uma afirmação, de uma assertiva, se instaura o jogo de contradições, ao contrário de uma dúvida, lançada na forma de interrogação.

Aqui, vemos claramente um exemplo da aresta atacante e distanciadora que discutimos anteriormente funcionando: o narrador ataca através de uma polêmica com seu

*tom* sarcástico, e o leitor (neste caso, tanto o leitor *empírico* quanto *implícito* no texto) é obrigado a captar o sentido irônico desta através da aresta atacante. O leitor, invariavelmente, é levado a perceber que o narrador está atacando determinado objeto para incitar discussões a respeito. Além disso, o leitor capaz de perceber essa aresta da ironia também percebe que, sutilmente, o narrador se distancia do objeto de sua representação para apresentá-lo ao leitor como irônico. Isso não quer dizer, em outro aspecto, que ele se distancie no sentido de não omitir opinião sobre o assunto com o qual ele polemiza. Ao contrário, a opinião dele está lá, mas apresentada de maneira sutil e camuflada pelo *tom* e estilo sarcástico de seu discurso, e o distanciamento só ocorre de maneira provisória como forma de representar o objeto e suas contradições aparentes.

A sessão de polêmicas segue quando o narrador também resolve incitar a discussão sutil a respeito da idade das pessoas de seu tempo, e com isso também, de maneira velada, sobrepor a discussão a respeito dos avanços da medicina e da crença na racionalidade como forma de solução da maioria dos problemas existentes em sua época. Afinal, como diz o narrador, viver além dos quarenta é indecente, vulgar e imoral. E, ironicamente, o narrador também questiona ao leitor, “quem é que vive além dos quarenta?”. E, sem que este lhe possa responder, o narrador antecipa sua resposta dizendo que são os imbecis e os canalhas.

Aqui também temos um exemplo típico de quando há a fusão de vozes (quais sejam: a voz do narrador que lança uma interrogação, e a voz do possível interlocutor, mas ausente, materializado na voz do narrador que antecipa sua resposta) formando um discurso dialógico, irônico, e com tensas dissonâncias. Afinal, o discurso do narrador propriamente dito é contraditório ao discurso de seu interlocutor ausente, mas ambos estão presentes de maneira equipotente na consciência do narrador. A aresta da ironia que funciona aqui, além de atacante, é também a autoprotetora, já que o narrador se protege, se reserva ao direito de emitir uma opinião aberta sobre o assunto, embora contraditoriamente ele também o faça.

Todas essas polêmicas, já o dissemos, são lançadas através de um *tom* e *estilo* que moldam seu discurso e fazem dele uma representação irônica. Mais do que isso, o leitor (pensemos aqui, neste caso, no leitor *empírico*) – imerso a tantas polêmicas de assuntos que por vezes deveriam ser tomados como sérios a serem discutidos – é quase convencido de um *tom* de gracejo na narrativa. Entretanto, ao fim deste trecho, quebra-se com a expectativa do gracejo quando o narrador questiona se acaso queira ao leitor lhe fazer rir. Novamente, um caso de ironia, mas aqui em termos de contexto estrutural da narrativa: o leitor, até aquele momento fora *jogado* com as construções de sentidos do texto, construiu determinada

expectativa em torno daquela estrutura sintática a qual fora apresentado – e que por sua vez lhe permite o efeito do riso -, e, de repente, se depara com uma quebra do mesmo.

É nesse sentido que enfatizamos a necessidade do estudo da mecânica da ironia no texto literário e das formas de compreensão de sentidos que essa ferramenta possa causar, pois sem isso, a compreensão da mesma ficaria deveras comprometida sem lançar luz a essas questões teóricas. E, mais do que isso, é preciso levar em conta as relações dialógicas nesse confluir de vozes do narrador (especificamente, essa voz que narra no presente, que questiona, que lança perguntas ao leitor, e a outra voz, na mesma consciência, que responde e antecipa a voz do leitor) e a do leitor ausente. A ironia, neste caso, em íntima relação com o dialogismo, tece antes de tudo de um jogo de pontos de vistas antagônicos instaurados pelo narrador, pelos personagens, e pelo leitor.

Em outro trecho da narrativa de *Memórias...*, mais adiante, observamos de maneira semelhante o tom sarcástico modelando um discurso irônico e cheio de relações dialógicas. Após fazer referência explícita à obra de Kant *Observações sobre os sentimentos do belo e do sublime*, e lançar a polêmica a respeito das pessoas de sua época que vivem na mediocridade e vivem de aparências, o narrador nos diz

E eu poderia, neste caso, escolher uma carreira para mim: seria preguiçoso e comilão, não do tipo comum, mas, por exemplo, dos que comungam com tudo o que é belo e sublime. [...] Imediatamente eu encontraria também o setor correspondente de atividade, ou, para ser mais exato: beber à saúde de tudo o que é belo e sublime. Eu me agarraria a toda oportunidade para, em primeiro lugar, verter uma lágrima na minha taça e, a seguir, esvaziá-la em intenção de tudo o que fosse belo e sublime; haveria de encontrar esse belo e sublime até na mais ignóbil, na mais indiscutível das porcarias, e transformaria em belo e sublime tudo o que existisse no mundo. Tornar-me-ia lacrimajante como uma esponja molhada. Um pintor, por exemplo, pinta um quadro de Gué. Imediatamente, eu beberia à saúde do pintor que realizou o quadro de Gué, porque amo o que é belo e sublime. Um autor escreve "como apraz a cada um"; imediatamente eu beberia à "saúde de cada um"; porque amo tudo o que é "belo e sublime" [...] Mas isso tudo são sonhos dourados. (DOSTOIEVSKI, 2009, p. 31-32)

Aqui é perceptível também um tom de zombaria por parte do narrador a respeito dos modos e comportamentos da sociedade, afinal, nos parece claro que o narrador não concorda com estes moldes comportamentais do *belo e sublime*, mas ele afirma, ironicamente, que poderia se encaixar nesses moldes, que poderia se comportar de maneira a celebrar o *belo e o sublime*. Mas, novamente, e de maneira semelhante ao trecho citado anteriormente, há uma quebra de expectativa no final, quando o narrador afirma que estes são apenas sonhos doutorados. Essa é a brecha do narrador lançada para o leitor para que este capte o sentido irônico do trecho anteriormente enunciado. O narrador, então, ao mesmo tempo ataca,



polemiza, se distancia, se protege, e quebra a expectativa. Ele é consciente do que faz, ele joga, então, com o leitor, na construção de sentidos através de seu discurso irônico e apresenta múltiplas visões antitéticas, pontos antagônicos de opinião a respeito de determinado assunto em mútua convergência.

O leitor – novamente pensando aqui no leitor *empírico* – por sua vez, é convidado a compartilhar dessa visão irônica a respeito dos assuntos e objetos que o narrador trata como polêmicas e discussões a serem levantadas. Mas isso não sem a ajuda – a o nosso ver – do contexto de enunciação compartilhado entre leitor e narrador. O leitor, neste caso, é obrigado a levar em conta a época e o contexto social na qual a obra está inserida para que estas relações de sentido irônicas façam sentido. Neste sentido, cabe à tarefa do leitor *empírico* passar a pensar no leitor *implícito*, no possível interlocutor ausente no qual se dirige o narrador e que se assume enquanto função do texto. Se o leitor *empírico* não soubesse que o narrador está tratando da sociedade russa e europeia da segunda metade do século XIX, bem como criticando seus modos e comportamentos, e mesmo as teorias de cunho utilitaristas propostas pelos apartidários de Tchernichevski, talvez toda essa narrativa de *Memórias...*, e suas relações dialógicas e irônicas não fariam sentido.

Esses são apenas alguns apontamentos sobre os efeitos de sentidos que a ironia pode causar em *Memórias do Subsolo*, bem como sobre como a ironia e o dialogismo arquitetam a narrativa em questão. Daremos continuidade, no capítulo seguinte, a essas análises de maneira mais aprofundada a respeito da mecânica da ironia e dos desdobramentos possíveis na recepção, nos atentando também para questões outras que julgamos importantes, a saber, a formação do personagem em Dostoiévski, e o contexto social e histórico em que a obra está inserida.

### 3 *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski em perspectiva irônica e dialógica – análise da obra

Antes de darmos continuidade a nossas análises a respeito dos efeitos de sentidos da ironia em *Memórias do Subsolo*, bem como mostrarmos como ela se liga ao conceito de dialogismo, façamos uma breve introdução sobre a obra apontando para alguns dados históricos interessantes. Embora já tenhamos iniciado parcialmente a análise do corpus no capítulo anterior, enfatizamos que esta foi apenas com o intuito de dar exemplos a uma questão específica que estávamos lá desenvolvendo. Aqui gostaríamos de ir mais longe e tecermos uma análise minuciosa da obra, além de propor uma breve digressão de cunho comparativo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, para tentarmos compreender, com maior profundidade, alguns pontos de dissonâncias e proximidades entre os realismos russo e brasileiro, já que ambas as obras se situam neste mesmo período literário e se utilizam da ironia, mas de diferentes maneiras.

*Memórias do Subsolo* foi publicada integralmente em 1864, tendo sido escrita entre 1862 e 1863, sendo composta por duas partes: a primeira, um monólogo em forma de diatribe (conversa com um interlocutor ausente) recheada de polêmicas, e a segunda, contendo memórias propriamente ditas e recheada de paródias românticas dos anos 1840.

É importante sublinhar que a primeira parte da obra foi publicada em folhetins separados na revista *Época*, cujo organizador e editor era o próprio Dostoiévski. Consultando a biografia do autor<sup>93</sup>, é possível afirmar que essa primeira parte constitua uma possível resposta ao romance *Que Fazer?* de Tchernichevski, obra publicada em outro periódico e que causou bastante controvérsias e discussões polêmicas na época. Como parte da crítica e da biografia do autor nos mostra, Dostoiévski era rival ideológico de Tchernichevski, aquele não compactuava com as ideias de cunho utilitarista e determinista deste.

A segunda parte da novela, também publicada na revista *Época*, só apareceu alguns meses após a publicação da primeira parte, e Dostoiévski insistiu que o material fosse publicado integralmente e não em partes, já que, se assim o fosse, a interpretação da obra ficaria comprometida. Em uma carta direcionada ao irmão a respeito da composição da obra e de seu estado atual para a publicação no jornal, Dostoiévski insiste em seu pedido com as seguintes palavras: “você sabe o que é uma transição na música. É exatamente a mesma coisa.

<sup>93</sup> Cf. especificamente o capítulo 21 de JOSEPH FRANK, *Dostoiévski 1860 a 1865 – os efeitos da libertação*. Trad. G.G. Souza, 1ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2002; onde o autor aponta para as várias reminiscências da publicação da obra. Cf. também Grossman, L. *Dostoiévski Artista*, trad. Boris Schnaidermann, Civilização Brasileira, São Paulo: 1967.

O primeiro capítulo parece ser apenas uma tagarelice, mas de repente essa tagarelice é resolvida nos dois últimos capítulos por uma catástrofe.”<sup>94</sup> Outra nota curiosa, consultando a biografia do romancista, diz respeito ao fato de que ele gostaria, nessa segunda parte, de escrever uma *confissão*, desejo que já havia manifestado ao irmão Mikhail em 1859 ao ter saído da prisão<sup>95</sup>.

Esses são apenas alguns dados biográficos e históricos interessantes que nos ajudam a situar melhor a obra e compreender o contexto de enunciação da mesma. À medida que tecermos nossas análises teóricas, iremos ilustrar melhor alguns fatos históricos que acreditamos serem úteis para compreender e mesmo recuperar o sentido irônico concebido no texto.

### 3.1 Ironia e seus desdobramentos de sentido em *Memórias do Subsolo* – 1ª parte: um ataque contra Tchernichevski?

Como já observamos anteriormente, estamos diante de uma narrativa em primeira pessoa, composta em duas partes: a primeira sendo um monólogo dialogado e dialogicizado com um interlocutor ausente, do tipo confessional e repleto de polêmicas. A segunda parte, também conduzida em primeira pessoa, mas que introduz novos personagens além de lembranças e memórias propriamente ditas trazidas pelo narrador.

A ironia já parece brindar as primeiras linhas do monólogo quando o narrador afirma que é “um homem doente... um homem mau”<sup>96</sup>, e que crê que “sofro do fígado”<sup>97</sup>. Embora já tenhamos utilizado este mesmo excerto no capítulo anterior para fins de exemplos, aqui gostaríamos de reutilizá-lo e sugerir que a ressonância irônica vai mais além no próprio texto, nas próprias palavras do narrador, já que este mesmo acrescenta ainda que não se trata, não procura ajuda médica, mas “respeita a medicina e os médicos”<sup>98</sup>, já que é “supersticioso ao menos o bastante para respeitar a medicina”<sup>99</sup>. O motivo pelo qual ele nos explica não procurar tratamento é o de que “se não quero me tratar, é apenas por raiva”<sup>100</sup>.

<sup>94</sup> GROSSMAN, L. *Dostoiévski Artista*, Op. Cit., p. 218.

<sup>95</sup> Cf. FRANK, J., *Dostoiévski 1860 a 1865 – os efeitos da libertação*. Op. Cit., p. 404. De maneira mais aprofundada, Joseph Frank discute nessa página o fato de que essa possível *confissão* teria sido mencionada também em 1863 como a próxima colaboração de Dostoiévski para a revista *O Tempo*, também editada pelo próprio autor russo.

<sup>96</sup> DOSTOIEVSKI, F.M. *Memórias do Subsolo*. Op. Cit., p. 15.

<sup>97</sup> *Idem*.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*

Um leitor perspicaz possivelmente já percebe, de antemão, a ironia causada pela discrepância entre a superstição e a medicina, já que esta – ao menos deveríamos crer levados pelo senso comum – se constitui como uma ciência exata em que não há espaços para superstições e crenças infundadas. Percebe-se, aliás, como o próprio narrador joga com as contradições aparentes, afirmando que é supersticioso o suficiente para acreditar na medicina. Isso nos leva a crer que, para ele, a própria medicina é irracional, é superstição, e não uma ciência exata na qual o homem deve confiar piamente. Aqui, fica claro que o homem do subsolo está lançando mão, de forma velada, da polêmica a respeito dos avanços da ciência e da medicina de sua época.

A aresta da ironia que parece atuar aqui é a complicadora – já que seu discurso assume a função de causar embaraço ao leitor a respeito da verdadeira concepção do narrador na crença na medicina, e também a aresta lúdica e autoprotetora – já que ele se autoprotege de dar sua verdadeira opinião a respeito do assunto tratado, e isso por vezes pode causar um efeito de humor no leitor levando em consideração também as discrepâncias entre enunciados incompatíveis entre si.

Uma leitura inicial desses trechos já seria suficiente para apontar um caráter masoquista por parte do narrador, como já fora proposto por parte da crítica ocidental. Entretanto, como estamos diante de uma narrativa em que a ironia permeia a superfície do texto, nada é o que parece ser. Estamos diante, na verdade, de uma obra cujo propósito seria dar uma resposta equivalente e equipotente a outra obra literária através do recurso à polêmica de maneira sutil. Para entender o sentido dessa resposta, bem como a ironia nela presente, temos que averiguar com mais profundidade as ideias correntes sobre as quais circundam o contexto das obras em questão, para então entender também quais são os motivos específicos dessa polêmica.

Nikolay Gavrilovich Tchernichevski foi um romancista e revolucionário russo que publicou sua obra mais célebre, *Que Fazer?*, em 1863 no jornal *O Contemporâneo*. Impresso em três edições a partir de março daquele ano, a publicação da obra coincidiu com a publicação de *Notas de Inverno sobre impressões de verão* de Dostoiévski no jornal *O tempo*. Um fato curioso que merece ser mencionado é o de que Tchernichevski fora preso em 7 de julho de 1862, e vê-lo mencionado como autor de um romance publicado legalmente e aprovado pela censura em 1863 soa no mínimo surpreendente, e mostra o quanto a censura naquela época era parcial.

Tchernichevski compactuava com as ideias de cunho utilitarista e determinista em voga na época na Europa Ocidental. Joseph Frank comenta que o crítico radical “acreditava

que o homem era congenitamente bom e receptivo à razão e que, uma vez esclarecido quanto a seus verdadeiros valores e interesses, seria capaz de construir, com a ajuda da razão e da ciência, uma sociedade perfeita.”<sup>101</sup> Dostoiévski, ao que sabemos ao estudar seu pensamento teórico, não compactuava com essas ideias ocidentais, ele era adepto ao czarismo e acreditava que a solução para os problemas de seu tempo seria através de um ideal cristão de amor calcado na ideia de auto-sacrifício. Joseph Frank, analisando a questão, acrescenta ainda que,

Pode ser que Dostoiévski também tenha acreditado que o homem era capaz do bem; mas considerava-o igualmente cheio de inclinações más, caprichosas, irracionais e destrutivas; e foi essa verdade perturbadora que apresentou brilhantemente através do homem do subsolo numa resposta ao ingênuo otimismo de seu adversário. (FRANK, 2002, p. 430)

É válido mencionar ainda que o romance de Tchernichevski também foi considerado uma contra resposta a outro romance anterior, *Pais e Filhos*, de Turguiênev, publicado em 1862 no jornal *O mensageiro Russo*. Neste romance, Turguiênev traz o personagem Bazárov, que personifica a cisão entre a intelectualidade da pequena nobreza liberal dos anos 1840 e os *raznotchintsy*<sup>102</sup> radicais dos anos 1860. Na trama, Bazárov – que é um utilitarista radical – reduz o amor à pura sensualidade e expressa desprezo por alguém que se permita que sua vida fosse determinada por esses desejos. Entretanto, para seu próprio espanto, descobre por sua própria conta que estava além de seu poder virar-lhe as costas quando conhece a Sra Odintsovna e se apaixona por ela. Agora, ele percebe que aquilo que julgara pura ilusão podia triunfar sobre suas convicções mais arraigadas. *Pais e Filhos* de Turguiênev inaugura, assim, o tema que predominará no romance russo da década de 1860: a dualidade entre o estreito racionalismo defendido pela nova geração e todos aqueles sentimentos e valores considerados “irracionais”.

De maneira mais específica, o romance de Turguiênev também inaugura o termo *nilismo* que entra em voga na época com os radicais russos: Bazárov, em um primeiro momento, exemplifica a convicção de Tchernichevski segundo a qual as ciências físicas, com sua teoria de um determinismo material e universal, fornecem a base para a solução de todos

<sup>101</sup> FRANK, J., *Dostoevski 1860 a 1865 – os efeitos da libertação. Op. Cit.*, p. 430.

<sup>102</sup> Em uma nota explicativa, Joseph Frank explica com as seguintes palavras: “Quem e o que eram os *raznotchintsy*? Eram os filhos dos padres, os pequenos funcionários, os proprietários de terra empobrecidos, às vezes servos emancipados ou não, todos aqueles que haviam conseguido educar-se e existir nos interstícios do sistema de castas da Rússia. Tinham se nutrido dos escritos da velha geração de liberais e radicais da pequena nobreza como Herzen, Granóvski, Ogariov, Turguiênev (...) assimilara a rica cultura literária e filosófica da pequena nobreza mas cuja intransigente conduta social ao mesmo tempo chocara e deleitara seus amigos nobres por ter desafiado uma convenção hipocrítica.” Cf. FRANK, J., *Dostoevski 1860 a 1865 – os efeitos da libertação. Op. Cit.*, p. 234.

os problemas, incluindo aqueles de natureza moral e social. Entretanto, em um segundo momento, Bazárov se convence de que, nas palavras de Joseph Frank, “o científicíssimo de Tchernichevski acaba se tornando um empirismo ou sensacionalismo solipsista no qual todos os princípios gerais ou valores se dissolvem numa questão de gosto ou preferência individual.”<sup>103</sup> É esse ataque a todos os princípios gerais que constitui o termo *niilismo*. Um niilista, explica Akardi – outra personagem do romance – é um homem que não se curva diante de nenhuma autoridade, que não deposita suas esperanças em nenhum princípio, por maior reverência que esse princípio possa merecer. Bazárov, então, é governado tão somente pelo capricho pessoal, não reconhece, nem à sua volta, nem fora de si, nem dentro de si, nenhum regulador, nenhuma lei moral e nenhum princípio que norteia os homens. Interessante notar que, alguns anos depois, Raskolnikov em *Crime e Castigo* de Dostoiévski, mostrará o que pode acontecer quando essa interpretação do tipo Bazárov é levada a cabo e testada até seu limite.

Nos atentemos brevemente para o fato de que o termo *niilista* vai aparecer na narrativa de *Memórias...*, ora como forma de brincar, ora como forma de provocar polêmicas com esses tipos sociais existentes nos anos 1860 na Rússia. Se considerarmos a dialética levantada pelo homem do subsolo – qual seja, aquela diferença entre os “homens supérfluos” e os “homens de ação” – tendemos a acreditar que o *niilista* se encaixa na categoria de um homem de ação, já que, o próprio fato de não crerem em nada e de não se curvarem diante de nenhuma autoridade já constitui, ao nosso ver, uma ação que tem grande peso social e grandes consequências.

Observemos também, brevemente, que havia neste período específico uma oposição entre a elite intelectual russa (*intelligentsia*) e o império russo representado pelo Czar, e, dentro dessa *intelligentsia* havia os partidários de cunho reacionário e conservador. Interessante observar também que a *intelligentsia*, de modo geral, tem mais fama teórica do que prática de ação propriamente dita na história da Rússia, e ela passa de niilista a populista nos anos 1860 até se transformar em terrorista nas décadas seguintes.

Ainda no âmbito das polêmicas literárias, Tchernichevski, então, traz com seu romance *Que fazer?* um quadro vivo das extraordinárias virtudes das “pessoas novas” que Turguiênev difamara com o rótulo de niilistas, e inclui também uma pintura atraente do futuro paraíso socialista utópico no qual tanto sonhara. Apesar de certa fraqueza artística em termos estruturais se comparado a outros romances da mesma época, *Que fazer?* foi considerada

---

<sup>103</sup> FRANK, J., *Dostoiévski 1860 a 1865 – os efeitos da libertação*. Op. Cit., p. 244.

como uma das mais bem sucedidas obras de propaganda já escritas em forma de ficção. Consultando o historiador Andrzej Walick, ele nos mostra que “para muitos membros da nova geração o romance tornou-se uma verdadeira enciclopédia da vida e conhecimento”<sup>104</sup>. Aqui, diferentemente do romance de Turguiênev, os heróis de Tchernichevski superam com felicidade e facilidade todos os obstáculos que levaram Bazárov à morte prematura e demonstram o quanto Turguiênev distorceu os fatos a respeito dos verdadeiros traços das “pessoas novas” (os radicais russos, neste caso).

Na trama de *Que fazer?* os personagens masculinos – Lopukhov e Kirsânov – são *raznotchíntsy* e estudantes de medicina – da mesma maneira que Bazárov em *Pais e Filhos*. Ambos fazem parte de um triângulo amoroso que envolve Vera Pávlovna, mas enquanto Bazárov é destruído quando acometido por sua paixão avassaladora pela sra Odintsova, com os personagens de Tchernichevski ocorre o oposto: como eles obedecem ao princípio do “egoísmo racional” proferido por Tchernichevski, eles conseguem desfazer o laço de amor embaraçoso sem um pinga do *Weltschmerz* romântico ultrapassado que acomete Bazárov, ou mesmo sem um resquício de emoções como o ciúmes ou ressentimento.

Por oferecer soluções para toda uma gama de problemas que assolavam a intelectualidade radical russa dos anos 1860, o “egoísmo racional” de Tchernichevski era o milagroso talismã que fornecia a chave final para todos os problemas da humanidade: tudo que era preciso fazer era aceitar um egoísmo rigoroso como norma de conduta e, depois, acreditar na racionalidade enquanto pura força da lógica, numa tentativa de identificar e conciliar o interesse pessoal com o interesse coletivo, pensando no bem maior. Na visão de Tchernichevski, as paixões e emoções humanas sempre reagirão de maneira compatível com as injunções da razão esclarecida, e desse modo, através da razão, os princípios desse egoísmo racional são internalizados e deixam de existir reações obsoletas tidas como não-racionais.

Ainda na trama, Lopukhov casa-se com Vera e desperdiça a chance de seguir a carreira médica. Em suas divagações, se questiona se poderia viver sem diploma, e se, talvez, com aulas e traduções possa fazer até mais que um médico. Lopukhov aqui ridiculariza o princípio oposto ao “egoísmo radical” de Tchernichevski: a ética do auto-sacrifício em prol do bem comum. Dostoiévski compactuava com essa ideia, e via na visão de Tchernichevski um futuro catastrófico levado pela imagem ideal de um futuro em que o homem conquistasse totalmente a natureza e estabelecesse um modo de vida que o permitisse que todos os desejos fossem satisfeitos livre e completamente. Ao se deparar com essas ideias revolucionárias e

---

<sup>104</sup> WALICKI, A. *A history of Russian Thought Enlightenment to Marxism*, Oxford, 1975, p. 190.

calçadas em uma visão racional ocidental, certamente Dostoiévski teria ficado irritado e teria se oposto a elas. A maneira com a qual exprimiu sua oposição não poderia ter sido menos que através da literatura, do exercício literário, e, para tanto, decide escrever a primeira parte de *Memórias do Subsolo* como uma possível resposta em contra argumentação ao romance de Tchernichevski.

A estratégia que Dostoiévski utiliza, neste caso, é destruir seus opositores a partir de dentro, levar as pressuposições e possibilidades lógicas desses adversários à sua conclusão coerente e chegar a um impasse destrutivamente insolúvel. Ou seja: a proposta era a de que, através da lógica – tão promulgada como a única solução por seus adversários – houvesse uma contradição interna através da aplicação da lógica em si mesmo. É o que ele realiza com o personagem de *Memórias do Subsolo*: Ele testa, através deste personagem, todos os limites possíveis em que a razão utilitarista, se aplicada na prática – e mais ainda, no contexto social russo – poderia chegar; e neste caso aqui, há espaço para a ironia como forma de representar um discurso aparente (o “egoísmo racional”) que se tem em voga em sua época enquanto certeza absoluta e relativizar o mesmo discurso, mostrando também suas discrepâncias e incongruências.

Vale acrescentar aqui que, nas palavras de Joseph Frank, o homem do subsolo não é apenas um tipo moral e psicológico cujo egoísmo o autor deseja expor; “é igualmente um tipo socioideológico, cuja personalidade deve ser vista como estreitamente interligada com as ideias que ele aceita e pelas quais tenta viver.”<sup>105</sup> Nesse sentido, uma possível resposta a nossa pergunta inicial deste trabalho, sobre quem é este homem do subsolo, já se esboça aqui: este não é um personagem específico, sobre o qual se pode caracterizá-lo concretamente e tudo dizer sobre ele, mas sim a representação de um *tipo* social em voga na época. É preciso lembrar, como bem aponta Joseph Frank, que o eu-narrador neste caso é apenas uma convenção, e não um personagem [calcado no] real no qual se poderia representar com extrema fidelidade. O homem do subsolo deve existir como um *tipo* porque, segundo Joseph Frank, “é o produto inevitável desse modo de formação cultural; e de fato seu caráter corporifica e reflete duas fases dessa evolução histórica”<sup>106</sup>.

Tendo em mente, então, essas polêmicas literárias contextualizadas, e o exercício do diálogo através da literatura, voltemos à análise dos efeitos de sentidos da ironia em nossa obra, retomando, especificamente, a afirmação anterior sobre a qual o narrador diz respeitar a medicina, mas não procura ajuda médica. Uma leitura inicial, já o dissemos, apontaria para o

<sup>105</sup> FRANK, J., *Dostoiévski 1860 a 1865 – os efeitos da libertação*. Op. Cit., p. 432.

<sup>106</sup> *Idem.*, p. 433.



caráter masoquista do narrador, entretanto, levando em consideração os dados históricos anteriormente mencionados, e o fato de se tratar de uma polêmica literária, tem-se em vista que a afirmação do narrador pode ser lida como uma forma de protesto, mesmo que de forma ridícula. A natureza do homem do subsolo, como comumente se acredita, não é necessariamente má, o que o impede de determinada maneira dita convencional de não procurar ajuda médica é o conflito interno que lhe acomete entre seus modos de comportamento e entre o que as “leis da natureza” lhe impõem. De maneira contraditória, aliás, o homem do subsolo nos informa ironicamente que tem “um terrível amor próprio”<sup>107</sup> embora seja “desconfiado”<sup>108</sup> e “se ofende com facilidade”<sup>109</sup>.

Mais ainda: suas diatribes na primeira parte não derivam, como se pensou comumente, de sua rejeição da razão, ao contrário, o homem do subsolo aceita todas as implicações da razão consoante o contexto histórico e social em que está inserido, e o faz justamente com o intuito de polemizar com as ideias de cunho determinista de Tchernichevski. A aresta da ironia que parece funcionar aqui, - além da complicadora, como já mostramos anteriormente - nestes trechos iniciais, certamente é a atacante, que vai se desdobrar em outros ataques no decorrer do monólogo: Dostoiévski ataca especificamente, através de um discurso irônico e com sutileza, o discurso e ideia de seu adversário se utilizando do campo da literatura, do universo ficcional para isso. A polêmica fica mais clara ainda para o leitor – e juntamente, o efeito de ironia parece funcionar melhor – quando o próprio narrador afirma, algumas páginas depois, que a falta de seu caráter se deve ao fato de ele possuir uma “consciência hipertrofiada” que o convence da impossibilidade de tornar-se alguma coisa ou de ter outra conduta mesmo que o quisesse.

E o principal, o fim derradeiro, está em que tudo isto ocorre segundo as leis normais e básicas da consciência hipertrofiada, de acordo com a inércia, decorrência direta dessas leis, e, por conseguinte, não é o caso de se transformar; simplesmente não há nada a fazer. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 17)

Já mencionamos anteriormente neste trabalho um trecho em que o narrador brinca com as ambiguidades de sentidos entre os termos inteligente e imbecil para se referir aos homens que se tornam algo na vida, e os que não se tornam; bem como para se referir às pessoas de caráter e sem caráter e limitadas em função disso. O narrador segue com a

<sup>107</sup> DOSTOIÉVSKI, F.M. *Memórias do Subsolo*. Op. Cit., p. 20.

<sup>108</sup> *Idem*.

<sup>109</sup> *Ibid*.

polêmica nas páginas seguintes e explica a diferença entre os homens ditos “de ação” e os “homens supérfluos”. Para ele, os homens de ação tem uma inteligência limitada, pois,

Todos os homens diretos e de ação são ativos justamente por serem parvos e limitados. Como explicá-lo? Do seguinte modo: em virtude de sua limitada inteligência, tomam as causas mais próximas e secundárias pelas primeiras e, deste modo, se convencem mais depressa e facilmente que os demais de haver encontrado o fundamento indiscutível para a sua ação (...) (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 29)

É notório o fato de que, no decorrer da narrativa, o próprio homem do subsolo se questiona sobre quais são as leis fundamentais de sua “consciência hipertrofiada” e porque elas deveriam levar à imobilidade e à inércia. A essa pergunta, o narrador tenta traçar a resposta através da polêmica travada sobre os “homens de ação” e os “homens de pensamento”, para não dizer também “homens supérfluos”. O narrador nos mostra que esses homens, os de ação, agem, mas não se conformam.

[...] diante do impossível, como eu já disse, eles imediatamente se conformam. O impossível quer dizer uma pedra? Mas que muro de pedra? Bem, naturalmente as leis da natureza, as conclusões das ciências naturais, a matemática. Quando vos demonstram, por exemplo, que descendeis do macaco, não adianta fazer careta, tendes que aceitar a coisa como ela é. Se vos demonstram que, em essência, uma gotícula de vossa própria gordura vos deve ser mais cara do que cem mil de vossos semelhantes, e que neste resultado ficarão abrangidos, por fim, todos os chamados deveres, virtudes e demais tolices e preconceitos, deveis aceitá-lo mesmo assim, nada há a fazer, porque dois e dois são quatro, é matemática. E experimentais retrucar. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 24/25)

Temos, neste trecho, uma óbvia referência à obra de Darwin, *A origem das Espécies*. Dostoiévski toma emprestado este título com o intuito de exemplificar o fato de que determinados homens simplesmente agem, trabalham, vivem à sua maneira, e se conformam com aquelas ideias que estão em voga no momento sem as questioná-las. Mais do que se conformar, aceitam facilmente – e principalmente, no caso específico do contexto social da época – as ideias e discursos racionais vindos do ocidente e nada fazem, se conformam com a situação sem pensar em suas possíveis consequências para a sociedade e para a convivência em comum. A isso Dostoiévski tecia severas críticas, pois justamente via no povo russo a solução para os conflitos apresentados na época.

Uma explicação aqui se faz necessária: os termos “homem de ação” e “homem supérfluo” não são novos, não são exclusivos da obra de Dostoiévski. Eles já aparecem anteriormente em *Os Hamlets do Distrito Chtchigróvski* e *Diário de um Homem Supérfluo*, ambas obras de Turguiênev. Nessas obras, o autor russo queria mostrar que esses homens, os

“supérfluos” ou de pensamento, são destruídos por um excesso de consciência das coisas, da realidade que os cerca, e isso os incapacita para as possibilidades que suas vidas oferecem. De outro lado da questão, estão as pessoas que atacam esses “Hamlets” com mais violência: os próprios radicais russos dos anos 1860. A polêmica literária não podia ser maior, também, quando nos deparamos com o fato de que essa “consciência hipertrofiada” do homem do subsolo, é, na verdade, uma paródia de Tchernichevski: em *O princípio antropológico na Filosofia*, o radical russo afirma que não existe, nem pode existir essa aptidão chamada livre-arbítrio, uma vez que quaisquer atos que o homem atribui à sua própria iniciativa são, na verdade, o resultado das “leis da natureza”.

Dostoiévski, influenciado pelo pensamento místico ortodoxo russo, não concordava com a afirmação da inexistência do livre-arbítrio, e essa “consciência hipertrofiada”, então, baseada na certeza de que o livre-arbítrio é uma ilusão, conduz a uma depravação dramatizada por Dostoiévski com uma refinada ingenuidade dialética, e através de um discurso que, além de polêmico, é irônico. Novamente vemos a aresta da ironia atacante, e por que não, de oposição funcionando aqui. As discrepâncias ideológicas entre os autores tomam, na materialidade discursiva da narração, um formato de discurso cuja presença da ironia se faz obrigatória para representar oposições incongruentes, e também para delinear, tomar partido de um lado específico da questão. A ironia aqui acontece na medida em que o narrador, ao invés de atacar e contradizer diretamente as afirmações do adversário, simplesmente as afirma, tomando como certeza absoluta. Dizer o contrário do que se quer dizer, mas com uma tensa ressonância ideológica e com o intuito de atacar o discurso do Outro, eis aí a aresta atacante da ironia arquitetando a tessitura narrativa nas *Memórias do Subsolo*.

O homem do subsolo, então, fica impossibilitado de agir. É o que vemos no decorrer da narrativa quando nos deparamos com alguém tentando ofender o homem do subsolo, e ele o encara apenas como “leis da natureza”, já que, obviamente, não se podem perdoar as mesmas leis. Mas, mesmo que se trate de leis, ainda assim é ofensivo para ele: “Não se podia culpar sequer as leis da natureza, embora, realmente, as leis da natureza me ofendessem sempre e mais que tudo, a vida inteira”<sup>110</sup>. Suponhamos, então, brevemente, que o homem do subsolo quisesse agir de maneira diferente e se vingar de seus insultos recebidos. De que forma poderia se vingar, se, de acordo com as leis da natureza, ninguém é culpado por alguma coisa? O resultado direto, legítimo e imediato, da consciência “hipertrofiada” dessas “leis da

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 28.

natureza” não poderia ser, senão, a inércia: o ato de ficar conscientemente de braços cruzados e não poder agir.

É sobre esse ato de inércia que nasce o rancor, a raiva sentida pelo homem do subsolo. É a única forma que se tem quando as leis da natureza o impossibilitam de qualquer reação justificada. Nas próprias palavras do personagem,

O meu rancor, em virtude mais uma vez dessas execráveis leis da natureza, está sujeito à decomposição química. Quando se repara, o objeto volatiliza-se, as razões se evaporam, não se encontra o culpado, a ofensa não é mais ofensa, mas *fatum*, algo semelhante à dor de dentes, da qual ninguém é culpado (...) (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 30)

Dostoiévski, neste caso, justapõe aqui uma reação humana – um acesso de raiva diante do insulto – contra uma lógica científica que dissolve todos os sentimentos morais, e, portanto, a própria possibilidade de reação humana. A razão diz ao homem do subsolo que culpa ou indignação é coisa totalmente irracional; mas a consciência e um senso de dignidade continuam a ver qualquer forma de existir como componentes inseparáveis da psique humana, e não é possível desconsiderá-las. É daí que nasce também o sentimento de culpa, sentimento do qual o narrador de *Memórias...*, se queixa e no qual é representado de maneira irônica. Ele sabe que a ideia de culpa, juntamente com as outras ideias morais, foram extintas pelas “leis da natureza”; e, não obstante, ele ainda persiste em ter reações morais. Como não há em nenhum lugar algo que possa atribuir responsabilidade moral, ele, e tão somente ele, seria o culpado de tudo. Mas, ao mesmo tempo – e isso também constitui uma ironia – ele sabe, no fundo, que não é o culpado, ele deseja que fosse possível como bem aponta Joseph Frank, “esquecer completamente as leis da natureza por um tempo suficiente para que possa se convencer de que podia escolher livremente tornar-se alguma coisa”<sup>111</sup>.

Mais ainda: Dostoiévski, aqui, joga de maneira brilhante, irônica e sutil, com a hipótese do que aconteceria, na prática, se as ideias de Tchernichevski fossem levadas a cabo na realidade. O que restaria, neste caso, seria um vazio moral criado pela aceitação total de um determinismo descrito e penetrado com argúcia psicológica. O homem do subsolo aceita intelectualmente esse determinismo, mas na verdade, lhe é impossível viver com suas conclusões, pois sabe que além delas há as paixões humanas, há o livre-arbítrio.

Tchernichevski, por seu turno, insistia no ponto em que toda conduta humana nada mais é que o produto mecânico das leis da natureza; mas também sabe que esse “homem de ação” não sabe, isto é, que essa teoria torna todo comportamento humano impossível, ou

<sup>111</sup> FRANK, J., *Dostoiévski 1860 a 1865 – os efeitos da libertação*. Op. Cit., p. 443.

antes, passível de um sentido. Dostoiévski contra ataca justamente neste ponto, e defende que o homem não pode ser descrito apenas por leis que regem a natureza, o homem não pode ser “coisificado”, a última palavra, a *verdade* – como mostramos no capítulo segundo, de acordo com o quadro teórico de Bakhtin – não deve ser dada por um agente externo ao homem, mas sim por ele mesmo através de sua fala, através do diálogo com o Outro, e neste sentido cabe acrescentar também, através da liberdade que os homens devem ter para agir livremente de acordo com suas convicções e sua natureza humana.

O “homem de ação”, então, não tem a “consciência hipertrofiada” do homem do subsolo. Este está na categoria dos “homens de pensamento”, ele é culto, erudito, refinado, mas falta o que tem no “homem de ação”: a capacidade de agir. Ou seja, Dostoiévski aqui literalmente, além de denunciar os limites da lógica, define uma dialética - e a apresenta na tessitura narrativa através de um discurso irônico – partidária: de um lado temos o “homem de ação”, aquele que apenas age, mas não pensa. Poderíamos, com certa ousadia de nossa parte, chamá-lo de homem *alienado*. De outro, temos o homem intelectual, o que pensa, discute ideias, mas não age. É-nos colocada a pergunta: seria possível realizar uma síntese aqui? Uma interação entre o pensar e o agir que fosse contundente com a realidade? A essa pergunta nosso corpus não parece nos oferecer uma resposta suficiente, entretanto, a considerar os dados biográficos do autor, somos levados a crer que a solução aparente para este problema estaria calcada em um modo de vida que levasse em conta o livre-arbítrio, a liberdade do homem e o auto-sacrifício em pro do bem comum<sup>112</sup>.

Diante de todas essas questões apontadas até aqui, nos atentemos para o fato da importância do contexto histórico em questão para entendermos com maior profundidade o sentido irônico permeado no texto de Dostoiévski. Como afirmamos no capítulo primeiro deste trabalho, a ironia, para acontecer, depende não só de alguém que veja e apresente algo como irônico, mas depende também de um contexto compartilhado entre o locutor e o interlocutor da mensagem irônica. Mais ainda, no caso de um texto literário, depende também de um acordo ficcional em comum realizado entre leitor e narrador para que aquilo que esteja lá narrado faça sentido. Uma leitura da obra literária sem levar em conta as questões históricas

---

<sup>112</sup> Um interessante trabalho recente publicado na Universidade de Quebec discute sobre a discrepância entre o pensar e o agir a partir das obras de Dostoiévski. Neste trabalho, o autor nos mostra que a maior tragédia do homem contemporâneo, para além do homem moderno, está justamente nessa separação entre o pensar e o agir, ou antes, entre o *ato* e *potência*, que no homem primitivo eram inseparáveis. A solução que Dostoiévski dá, para a possibilidade dessa reintegração, está no retorno à religião ortodoxa russa, com seu acento no livre-arbítrio e na liberdade do homem. Para mais detalhes, cf. CHEVRETTE, E. *Du désespoir au prêche: parcours ridicule d'un homme et l'existencialisme chrétien chez Fédor Dostoiévski*. Dissertação de Mestrado. Université Québec, Press. 2008.

e sociais envolvidas naquele período não é impossível, embora sejamos levados a crer que essa leitura ficaria comprometida. Novamente, apontamos para o fato de que deve existir uma simbiose entre a tríade narrador-leitor-contexto para que a experiência estética da obra – se pensarmos em termos de ironia – seja profícua.

Prosseguindo com nossas análises, observamos também que o narrador, algumas páginas depois, continua sua polêmica a respeito dos “homens de ação”, e os acusa de voluptuosos e maus, além de denunciar o fato de sentirem certo prazer nisso.

Melhor do que ninguém, ele sabe que apenas tortura e irrita a si mesmo e aos demais. Sabe que até o público, perante o qual se esforça, e toda a sua família já o ouvem com asco, não lhe dão um níquel de crédito e sentem, no íntimo, que ele poderia gemer de outro modo, mais simplesmente, sem garganteios nem sacudidelas, e que se diverte, por maldade e raiva. Pois bem, é justamente em todos esses atos conscientes e infames que consiste a volúpia. "Eu vos inquieto, faço-vos mal ao coração, não deixo ninguém dormir. Pois não durmais, senti vós também, a todo instante, que estou com dor de dentes. Para vós eu já não sou o herói, que anteriormente quis parecer, mas simplesmente um homem ruinzinho, um chenapan (...)" (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 27)

Aqui é interessante perceber que, além da ironia, e de um tom sarcástico em seu discurso, temos a presença das relações dialógicas funcionando: mais especificamente, o diálogo interno com um interlocutor ausente típico do solilóquio no qual já discorremos no capítulo segundo. Em sua exposição sobre o “homem de ação” e sua ação ignóbil de gemer com o intuito de incomodar os outros, ele insere uma fala em seu próprio discurso através das aspas. É perceptível que essa não é bem a voz do narrador propriamente dita, não é sua opinião, e – se o leitor a essa altura da narrativa já está acostumado ao *estilo* discursivo do homem do subsolo – há de se crer ser inverossímil o personagem proferir tais palavras. Esta é, na verdade, a voz do outro, na qual ele antecipa, e é internalizada na voz dele e se materializa em seu discurso, resultando daí uma ironia: o narrador diz, com as palavras do outro em suas palavras, algo que ele não pode ser nem fazer. Fica claro, mais uma vez, que a ironia se liga ao dialogismo nessa obra e ambas passam a arquitetar a composição da mesma.

Ainda em relação ao trecho anteriormente citado, o homem do subsolo continua suas divagações e afirma que esses homens de ação são ignóbeis e agem em função da vantagem própria. É aí que ele se indaga a respeito do que consiste a vontade humana, e, em suas próprias palavras, “quando foi que acometeu ao homem, em todos estes milênios, agir unicamente em prol de sua própria vantagem?”<sup>113</sup> Mais do que isso, como forma de continuar a polêmica investida contra as ideias de Tchernichevski, o narrador também se indaga sobre

<sup>113</sup> DOSTOIÉVSKI, F.M. *Memórias do Subsolo*. Op. Cit., p. 33.

quem foi o primeiro a declarar que bastaria instruir o homem para que não cometa atos ignóbeis. A isso ele o faz também de maneira irônica através de um discurso dialogicizado, como uma forma de ensaio, pensando nas possibilidades:

Mas, apesar de tudo, estais absolutamente convictos de que ele há de se acostumar infalivelmente a fazê-lo, quando tiver perdido de todo alguns velhos e maus hábitos e quando o bom senso e a ciência tiverem educado e orientado completamente e normalmente a natureza humana. Estais convictos de que, então, o homem deixará por si mesmo de enganar-se *deliberadamente* e, por assim dizer, a seu pesar não há de querer separar a sua vontade de seus interesses normais. Mais ainda: então dizeis, a própria ciência há de ensinar ao homem (embora isto seja, a meu ver, um luxo) que, na realidade, ele não tem vontade nem caprichos, e que nunca os teve, e que ele próprio não passa de tecla de piano ou de um pedal de órgão, e que, antes de mais nada, existem no mundo as leis da natureza, de modo que tudo o que ele faz não acontece por sua vontade, mas espontaneamente, de acordo com as leis da natureza. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 37)

Já vimos que o fosso existente entre a razão e a sensibilidade moral e emocional no homem do subsolo deriva da total aceitação de todas as implicações da filosofia de Tchernichevski. Nesse sentido, o homem do subsolo passa a demolir mais diretamente os argumentos com que Tchernichevski defende sua posição. Lembremos novamente do “egoísmo racional”: este, uma vez aceito, torna o homem tão esclarecido que desapareceria inteiramente a própria possibilidade de comportar-se de modo racional. Entretanto, o homem possui um pequeno defeito: ele sempre tem, e sempre terá, um interesse supremo a quem nunca renunciará: o de ser capaz de exercer seu livre-arbítrio e de proclamar sua liberdade. É essa discrepância entre as leis e a razão que definem o homem a partir *de fora* e o sacrifício de sua liberdade que constitui uma ironia por si só, e que vai se manifestar tanto nas consequências dos atos e nos comportamentos do homem do subsolo. Mais especificamente: o homem do subsolo trava uma luta interna consigo mesmo, entre duas posições distintas e discrepantes, e essa discrepância é materializada em seu discurso através do recurso da ironia, recurso este que consegue dar conta de expressar, na linguagem, essas posições incompatíveis entre si e nas quais fomentam uma experiência íntima do narrador.

Os exemplos que o homem do subsolo nos dá mostram claramente até que ponto os racionalistas e os lógicos estão aptos a fechar os olhos aos atos mais óbvios pelo bem de seus sistemas. Em suas próprias palavras, o homem é a tal ponto “afeiçoado ao seu sistema e à dedução abstrata que está pronto a deturpar intencionalmente a verdade, a descrever seus olhos e seus ouvidos apenas para justificar sua lógica.”<sup>114</sup> As vantagens, para esses homens ditos racionais, são a prosperidade, a riqueza, a liberdade, entre outros. O homem do subsolo, por

---

<sup>114</sup> *Idem.*, p. 36.

seu turno, não rejeita de todo essas vantagens por si mesmas, o que ele rejeita é o ponto de vista de que o único meio para alcançá-las é através do sacrifício da liberdade e da personalidade do homem. Neste sentido, para ele, a vantagem “mais vantajosa”, a que está acima das vantagens utilitaristas proclamadas pelos “homens de ação”, é a preservação de seu livre-arbítrio, que pode ou não ser exercida em harmonia com a razão.

Os racionalistas, ele continua, neste caso sempre definem as “vantagens humanas” unicamente a partir de dados estatísticos e de fórmulas científicas, como se o homem fosse capaz de ser totalmente desvendado e descrito friamente com uma fórmula. O homem do subsolo nos mostra que, em consequência

bastaria descobrir essas leis e o homem não responderá mais pelas suas ações, e sua vida se tornará extremamente fácil. Todos os atos humanos serão calculados, está claro, de acordo com essas leis, matematicamente, como uma espécie de tábua de logaritmos até 108.000, e registrados num calendário; ou, melhor ainda, aparecerão algumas edições bem-intencionadas (...) nas quais tudo estará calculado e especificado com tamanha exatidão que, no mundo, não existirão mais ações nem aventuras. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 37)

Aqui, outra breve explicação se faz necessária: Charles Fourier, no século XVIII, realmente tinha se empenhado em elaborar uma extensa tabela das paixões humanas que, no seu entender, constituíam as leis imutáveis da natureza humana, e nas quais as necessidades deviam ser cumpridas em alguma ordem esquemática. Tchernichevski, tanto em seu ensaio *O princípio antropológico na Filosofia*, quanto em seu romance *Que fazer?* faz alusão a essa tabela para sustentar seu argumento de cunho determinista. O narrador de *Memórias...* também a utiliza, mas como forma de ironizar e atacar diretamente o discurso de Tchernichevski. Na página seguinte, o narrador continua com a polêmica e seu ataque, afirmando que “erguer-se-á então um Palácio de Cristal. Então... bem, em suma, há de chegar o reino da abundância.”<sup>115</sup> Aqui, é válido mencionar também que Tchernichevski escolhe como ícone para representar o mundo glorioso da realização de sua “utopia da plenitude” o *Palácio de Cristal*, monumento construído em ferro e vidro em Londres para abrigar uma grande exposição científica em 1851. Dostoiévski, por seu turno, via no mesmo edifício a encarnação monstruosa do materialismo moderno o qual tanto condenara e via um futuro catastrófico à humanidade levado pela perversão e pela falta de moral. Joseph Frank, comentando a questão, nos diz que

---

<sup>115</sup> *Idem.*, p. 38.



Desse modo, seu ataque ao ideal do Palácio de Cristal que implica a total eliminação da personalidade, Dostoiévski combina a tabela de das paixões de Fourier com o determinismo material de Tchernichevski. A manifestação empírica da personalidade é o direito de escolher um curso de ação, qualquer que seja ele; e não está envolvida nenhuma escolha quando alguém é bom, racional, está satisfeito e feliz de conformidade com as leis da natureza, que excluem a própria possibilidade de sua negação. (FRANK, 2002, p. 448)

O narrador continua com seus ataques de maneira irônica e nos mostra que, mesmo que se erga um palácio de cristal, ainda assim há o preço da liberdade envolvido.

não me espantaria nem um pouco se, de repente, em meio a toda sensatez futura, surgisse algum cavalheiro de fisionomia pouco nobre, ou melhor, retrógrada e zombeteira, e pusesse as mãos na cintura, dizendo a todos nós: pois bem, meus senhores, não será melhor dar um pontapé em toda essa sensatez unicamente a fim de que todos esses logaritmos vão para o diabo, e para que possamos mais uma vez viver de acordo com a nossa estúpida vontade? (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 38)

Surpreende-nos a forma como se dá a mudança de tonalidade discursiva neste ponto da narrativa: até anteriormente o narrador apenas contra ataca diretamente as ideias de seu adversário, Tchernichevski, através da ironia – mais especificamente, através do simples ato de afirmar (embora com sentido contrário) com convicção as ideias de seu interlocutor. Aqui, diferentemente, o narrador se utiliza de uma hipótese inverossímil (o fato de aparecer ou cavalheiro nobre que desse um pontapé em tudo) para ironizar lançando mão da dissonância entre a possibilidade ou não deste fato inverossímil ocorrer na realidade.

E isso ele o faz através de um embate, de uma discussão com o interlocutor ausente. Para não parecer que está de fato concordando totalmente com seu interlocutor, o que é modelado aqui é o tom (por vezes sarcásticos, por vezes de gracejo) com as quais as palavras ressoam. É essa a aresta, ou antes, a brecha oferecida ao leitor (neste caso aqui, leitor *empírico* e não o *implícito*) – levando em consideração o contexto e o conhecimento específico de quem e o que o narrador está ironizando – para que se recupere o sentido irônico provocado no decorrer da leitura.

Prosseguindo em nossas análises, vemos que a isso (definir o homem com uma fórmula, aceitar um determinismo tão fastio que delimite o homem) Dostoiévski – bem como seu narrador – não podia concordar, e seu personagem diz que, para além de fórmula, há mais do que isso, há vida.

Pensai no seguinte: a razão, meus senhores, é coisa boa, não há dúvida, mas razão é só razão e satisfaz apenas a capacidade racional do homem, enquanto o ato de querer constitui a manifestação de toda a vida, isto é, de toda a vida humana, com a razão e com todo o coçar-se. E, embora a nossa vida, nessa manifestação, resulte muitas

vezes em algo bem ignóbil, é sempre a vida e não apenas a extração de uma raiz quadrada. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 41)

É neste sentido que, para ele, a resposta à pergunta anteriormente colocada a respeito de qual seria a vantagem mais vantajosa ao homem, seria a vontade que leve em conta a liberdade. Como ele propriamente nos diz,

Uma vontade que seja nossa, livre, um capricho nosso, ainda que dos mais absurdos, nossa própria imaginação, mesmo quando excitada até a loucura - tudo isso constitui aquela vantagem das vantagens que deixei de citar, que não se enquadra em nenhuma classificação (...). O homem precisa unicamente de uma vontade independente, custe o que custar essa independência e leve aonde levar. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 39)

A esse pronunciamento o narrador desenvolve novamente, através de um discurso irônico, uma resposta se utilizando de um interlocutor ausente e arquitetando um diálogo consigo mesmo:

-ha, ha, ha, mas essa vontade nem sequer existe, se quereis saber! - interrompeis-me com uma gargalhada. - A ciência conseguiu a tal ponto analisar anatomicamente o homem que já sabemos que a vontade e o chamado livre-arbítrio nada mais são do que...  
-Um momento, senhores, foi justamente assim que eu mesmo quis começar. Cheguei até a me assustar, confesso. Ainda agora, quis gritar que a vontade depende diabo sabe do quê, e talvez se deva dar graças a Deus por isto, mas lembrei-me da ciência e... me detive. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 39)

Aqui chama atenção o modo com que o narrador estrutura a narrativa e apresenta seu discurso: se anteriormente o narrador internalizava, em seu discurso, a palavra do outro através da separação com aspas, aqui ele expõe o próprio discurso do outro através de travessões, levando o leitor a crer que se trata, realmente, de alguém outro, de uma fala externa à consciência do narrador. Entretanto, e isso a nosso ver também constitui ironia, devemos lembrar que estamos diante de uma narrativa em primeira pessoa, e esse discurso, mesmo que pareça de outro, pertence tão somente à mesma consciência que narra. Eis aqui, novamente, um exemplo de um plano dialógico que se arquiteta com a ajuda da ironia para dar forma à narrativa. Mais ainda: ao observarmos a afirmação, seguida de uma gargalhada do suposto interlocutor ausente de nosso narrador, vemos que ele simplesmente afirma as ideias do adversário. Aqui é perceptível a aresta cortante de oposição, reforçadora, e mesmo lúdica funcionando, afinal, o suposto interlocutor ausente afirma, define uma posição rígida frente a uma questão, escolhe um lado específico de modo que o outro lado da mesma questão, de maneira incongruente, também se faz presente. Isso também com o intuito de provocar

gracejos. O interlocutor se opõe afirmando as ideias do adversário do narrador, e este lhe retruca, também ironicamente e em contra partida, que era assim mesmo que queria começar.

Ainda em relação ao trecho anteriormente citado, vale notar a presença de outro caso de ironia nas palavras do narrador quando este brinca com os termos diabo, Deus, e ciência. Afinal, como pode a vontade de gritar depender “do diabo sabe do que”, e ao mesmo tempo dar graças a Deus a essa dependência – que pertence ao diabo -, mas sua ação ser detida em função da ciência? O jogo de palavras aqui – que por ventura pode provocar um sentido de humor ao leitor – confere também um complexo jogo de sentidos que, embora não possa parecer, tem uma função específica na contra argumentação do narrador frente ao seu interlocutor ausente. Em prosseguimento com o mesmo tom do discurso, ele nos diz:

E, com efeito, se realmente encontrar um dia a fórmula de todas as nossas vontades e caprichos, isto é, do que eles dependem, por que leis precisamente acontecem, como se difundem, para onde anseiam dirigir-se neste ou naquele caso etc. etc., uma verdadeira fórmula matemática, então o homem será capaz de deixar de desejar, ou melhor, deixará de fazê-lo, com certeza. Ora, que prazer se pode ter em desejar segundo uma tabela? Mais ainda: no mesmo instante, o homem se transformará num pedal de órgão ou algo semelhante; pois, que é um homem sem desejos, sem vontades nem caprichos, senão um pedal de órgão? (DOSTOIEVSKI, 2009, p. 40)

O sentido irônico de seu discurso aqui parece ficar mais claro quando vemos que o narrador retoma, novamente, ao termo “pedal de órgão”, já utilizado algumas páginas atrás, para se referir aos homens que são determinados pelas leis da natureza. Se antes ele o fizera em sentido irônico como forma de afirmação, agora ele o faz na forma de interrogação, com o intuito justamente de provocar seu interlocutor ausente. Mais ainda: o objetivo – somos levados a crer – é justamente o de provocar o interlocutor e lhe propor uma situação extrema para que este lhe pronuncie sua verdade. Tal provocação se assemelha, de maneira análoga, ao processo de anácrise nos diálogos socráticos – no qual mostramos no capítulo segundo deste trabalho em relação à teoria proposta por Bakhtin -, e cujo objetivo era o de provocar o interlocutor para que ele responda, externe sua opinião sobre determinado assunto.

Também nos chama atenção a maneira ambivalente, e porque não irônica, neste trecho, o fato de que, novamente, como o interlocutor ausente não pode responder não estar presente, e como esse próprio interlocutor é uma das várias ressonâncias da voz do narrador, cabe justamente ao narrador responder à própria questão proposta. O que fica claro, para nós, então, é que a artimanha da anácrise utilizada em seu discurso não é gratuita, não é feita de maneira inocente. O narrador sabe e conduz a um tipo específico de discurso como forma de arquitetar uma resposta que ele deseja dar à questão.

Quanto à resposta propriamente dita, encontramos nas palavras do narrador que, “mesmo que isso se arranje, nada mais teremos a fazer; será preciso aceitar tudo, de qualquer modo<sup>116</sup>”. Ou seja: ele chega à conclusão de que, aceitando as leis do determinismo e suas consequências, não restará sentido à vida do homem, não restará o que fazer a não ser aceitar e ficar de braços cruzados, aceitar a inércia.

Entretanto, o narrador nos alerta também que, mesmo que o homem atinja esse objetivo, esse possível estado de perfeição glorificado e representado pelo *Palácio de Cristal*, a expectativa é a de que a vida se tornaria demasiado tediosa, e pra isso, o homem haveria de inventar alguma coisa.

pois mesmo neste caso o homem, unicamente por ingratidão e pasquinada, há de cometer alguma ignomínia. Vai arriscar até o pão de ló e desejar, intencionalmente, o absurdo mais destrutivo, o mais antieconômico, apenas para acrescentar a toda sensatez positiva o seu elemento fantástico e destrutivo. Desejará conservar justamente os seus sonhos fantásticos, só para confirmar a si mesmo (...) que **os homens são sempre homens e não teclas de piano**, que as próprias leis da natureza tocam e ameaçam tocar de tal modo que atinjam um ponto em que não se possa desejar nada fora do calendário. (...) Mais ainda: mesmo que ele realmente mostrasse ser uma tecla de piano, mesmo que isso fosse demonstrado, por meio das ciências naturais e da matemática, **ainda assim ele cometeria intencionalmente alguma inconveniência, apenas por ingratidão, e justamente para insistir na sua posição**. E, no caso de não ter meios para tanto, inventaria a destruição e o caos, inventaria diferentes sofrimentos, e, apesar de tudo, insistiria no que é seu! (...) **Creio nisto, respondo por isso, pois, segundo parece, toda a obra humana realmente consiste apenas em que o homem, a cada momento, demonstre a si mesmo que é um homem e não uma tecla!**" (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 44, grifos nossos)

É interessante perceber que, se olharmos para o último trecho destacado, vemos que este parece ser o único momento em sua narrativa que o homem do subsolo parece dizer de fato a verdade, exprimir sua opinião sobre determinado assunto colocado sem se utilizar do recurso da ironia, ou de algum tom sarcástico atacando seu adversário. Se assim o é, fica claro então que os recursos e artimanhas utilizados pelo narrador até anteriormente não foram por puro gracejo, mas sim tiveram a função de modular e conduzir determinado discurso – através de tensas ressonâncias discursivas outras que permeiam seu próprio discurso – a uma determinada tomada de posição.

Após todo esse caminho percorrido, e mesmo após ter dado uma resposta direta a seu interlocutor ausente, o narrador ainda assim continua a polêmica complementando-a ao questionar se, de fato, os homens desejam mesmo a prosperidade nos moldes deterministas a que Tchernichevski propõe. O homem do subsolo, neste caso, não rejeita a ideia do Palácio de

---

<sup>116</sup> *Idem.*, p. 40.

Cristal, mas sim rejeita o modo de regência da ideia no que concerne ao fato de esta não deixar lugar para o sofrimento humano, doloroso, mas necessário. Mais do que isso, o modo de conceber e reger a ideia do Palácio de Cristal - que se coaduna com a ideia de um futuro utópico em Tchernichevski, calcado na racionalidade humana como fim para todas as coisas - esse modo de regência impede a prática do livre arbítrio. É essa argumentação que o narrador tenta traçar ao se questionar se, talvez, o homem prefira escolher ao sofrimento que aceitar um determinismo taxativo, violento, e que lhe faça perder a significação à vida e excluir a liberdade e a autonomia do ser humano.

É preciso entender, entretanto – considerando aqui o pensamento de Dostoiévski ressoando diretamente no discurso deste narrador – que o sofrimento não é um fim em si mesmo, o narrador não prefere o sofrimento ou a prosperidade, mas sim o capricho pessoal, aquele que lhe dá a liberdade e autonomia para agir. Nas palavras do narrador, “Não estou propriamente defendendo o sofrimento e tampouco a prosperidade. Defendo... o meu capricho e que ele me seja assegurado, quando necessário”<sup>117</sup>. Mais ainda, ele também afirma que “o sofrimento constitui a causa única da consciência”<sup>118</sup>, e essa “é a maior infelicidade para o homem”<sup>119</sup>. É preciso entender, também aqui, que o sofrimento, neste caso, serve como um elemento que constitui a autonomia moral diante do determinismo que destitui a significação humana. O narrador, embora aceite as leis da natureza e todo aparato de cunho determinista, se rebela contra elas e sente a necessidade de, ainda assim, manter o valor de asserção de sua autonomia moral, embora o preço a ser pago por esta só se dê pela via do sofrimento.

Mais do que isso, é preciso também buscar algo mais, um ideal que satisfaça verdadeiramente o espírito humano. Joseph Frank, comentando a questão, nos mostra que,

Esse ideal seria aquele que (...) levasse a uma renúncia voluntária em seu favor. Desse ideal alternativo exigir-se-ia, assim, que reconhecesse a autonomia da vontade e a liberdade da personalidade e recorresse à natureza moral do homem em vez de fazê-lo à sua razão e interesse pessoal que, na sua concepção, trabalhavam em harmonia com as leis da natureza. (FRANK, 2002, p. 452)

Para Dostoiévski – ao que sabemos ao estudar sua biografia e levando em consideração sua forte influência do pensamento cristão ortodoxo russo – esse ideal poderia ser encontrado no ensinamento de Cristo. Entretanto, o narrador de *Memórias...* não se refere especificamente a Cristo, mas sim a um ideal que é possível encontrar em uma confusão que ele realiza – novamente através dos mesmos recursos que mostramos anteriormente:

---

<sup>117</sup> *Idem.*, p. 48.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> *Ibid.*

antecipação da palavra do outro por interrogações e experimentações de modelagem discursiva com teor irônico – através de uma comparação entre o *Palácio de Cristal* e um galinheiro.

se, em lugar de um palácio, existir um galinheiro, e se começar a chover, talvez eu trepe no galinheiro a fim de não me molhar; mas, assim mesmo, não tomarei o galinheiro por um palácio, por gratidão, pelo fato de ter me protegido da chuva. (...) Mas que fazer se eu próprio meti na cabeça que não é apenas para isso que se vive e que, se se trata de viver, deve-se fazê-lo num palácio? **É a minha vontade, o meu desejo.** Somente o podereis desarraigar de dentro de mim quando transformardes os meus desejos. **Bem, modificai-os, dai-me outro ideal.** (...) Suponhamos que o edifício de cristal seja uma invencionice e que, pelas leis da natureza, não se admita a sua existência, que **eu o tenha inventado unicamente em virtude de minha própria estupidez e de alguns hábitos antigos, irracionais, da nossa geração.** Mas que tenho eu com o fato de que não se admita a sua existência? **Não dá no mesmo, se ele existe nos meus desejos ou, melhor dizendo, se existe enquanto existem os meus desejos?** (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 49, grifos nossos)

Diferentemente dos trechos anteriormente mostrados, neste não temos a presença do discurso do Outro, de um suposto interlocutor ausente, materializado no discurso do narrador. Aqui, de maneira mais específica, o narrador se utiliza de uma forma ensaística para expor suas ideias e testá-las (através da suposição), e assim, exprimir sua opinião sobre determinado assunto colocado. Entretanto, temos a presença da polêmica aberta, porém de maneira sutil, em suas colocações, especificamente quando ele diz respeito aos “hábitos antigos, irracionais, da nossa geração”. Somos levados a crer – considerando novamente o contexto histórico - que essa “nova geração” se refere à geração dos radicais russos dos anos 1860, partidários de Tchernichevski.

A comparação que se segue em relação ao *Palácio de Cristal* com o galinheiro se dá através do questionamento da utilidade de ambos em se proteger da chuva. Entretanto, mais do que a utilidade propriamente dita, mais do que o argumento a respeito do objeto para fins pragmáticos, existe sempre o desejo humano que impulsiona os homens a sempre quererem mais e sempre buscarem algo melhor, como por exemplo, viver em um palácio, ao invés de um galinheiro, embora ambos sejam uteis para se proteger da chuva. Mas, de maneira sutil, o narrador – se utilizando de um viés irônico através de sua interrogação – nos mostra que nega o ideal do *Palácio de Cristal* como fim último para a humanidade, já que uma vida baseada na satisfação de seus próprios desejos pessoais e calcada em seu próprio egoísmo já estaria fadada à ruína. Neste trecho, então, fica claro que a posição do narrador é a de que se deve buscar outro ideal, um que fosse verdadeiro e que fosse maior que apenas a satisfação das necessidades materiais elencadas pelos seus próprios desejos.

A forma com que o narrador chega a esse posicionamento na narrativa constitui, novamente, um exemplo de ironia e de dialogismo, já que ele o faz em forma de suposição (“suponhamos que”) trazendo a voz do outro, do possível interlocutor ausente que possivelmente concordaria com as afirmações supostas. Já sabemos que o narrador não concorda com tais afirmações, por isso as coloca em forma de suposições para, depois, discordar delas. É esse jogo entre afirmações e sua real significação, e o discurso do Outro introjetado em sua fala que constitui a ironia em seu discurso, com suas arestas complicadoras e de oposição; bem como as relações dialógicas estabelecidas. Enfim, é válido acrescentar também que este outro ideal do qual o homem do subsolo busca, mas não consegue encontrar, constitui a substância outra da segunda parte da novela, como ressonância à primeira parte. É o que veremos com mais detalhes adiante.

Após todas essas divagações expostas pelo narrador, este novamente retoma, para concluí-las, a argumentação de que o melhor mesmo seria viver sem fazer nada, entregar-se à inércia e viver no subsolo: “o fim dos fins, meus senhores: o melhor é não fazer nada! O melhor é a inércia consciente! Pois bem, viva o subsolo!”<sup>120</sup>

Já próximo de finalizar seu monólogo frenético na primeira parte, o narrador, após ter concluído suas observações e ter se posicionado a respeito de várias questões por ele colocadas, inicia uma série de discursos autoirônicos, investidos contra si mesmo, ao mesmo tempo que conversa com o leitor, se dirige a ele, e contesta o estatuto da narração. Vejamos, pois, este trecho:

E, aliás, quereis saber uma coisa? Estou certo de que a nossa gente do subsolo deve ser mantida à rédea curta. Uma pessoa assim é capaz de ficar sentada em silêncio durante quarenta aos, mas, quando abre uma passagem e sai para a luz, fica falando, falando, falando... (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 50)

O leitor, que a essa altura do relato já conhece bem o narrador, não iria duvidar que aqui ele investe uma ironia contra si mesmo, com sentido de autodepreciação e ao mesmo tempo com sentido de humor. Afinal, quem seria essa gente do subsolo senão ele mesmo? Quem seria uma pessoa que permanece calada por tanto tempo, mas de repente começa a falar ininterruptamente? Observa-se também o aspecto irônico na afirmação que se refere a manter essa “gente do subsolo à rédea curta”. Ou seja: ele próprio, o homem do subsolo, que tem uma consciência hipertrofiada, que é culto, instruído, que pensa, mas que é incapacitado de agir,

---

<sup>120</sup> *Idem.*, p. 50.

esse mesmo sujeito deve ser mantido sob vigilância, ou antes mesmo, deve ser mantido à margem, deve viver no subsolo, escondido das pessoas ditas normais, os homens de ação.

Em outro trecho da parte final de seu monólogo, o narrador afirma que “o melhor seria que eu próprio acreditasse, um pouco que fosse, no que acabo de escrever”<sup>121</sup>. Novo caso de ironia: como pode o próprio narrador, após tanto ter exposto suas ideias, debatido com elas, exposto seu ponto de vista, não acreditar em nada do que disse? Isso implica dizer, necessariamente, que todo esse processo teria sido uma mentira também ao leitor por parte do narrador? É impressionante perceber como aqui o narrador – de maneira curiosa, irônica e dialógica – parece prever de certa maneira que, nós mesmos leitores da obra, façamos esse tipo de questionamento, e antecipa essas questões através de seu discurso:

**-Mas para que foi então que escreveu tudo isso? – Dizeis-me.**

-E o que aconteceria se eu vos deixasse por uns quarenta anos sem ocupação e, passado esse tempo, fosse à vossa casa, ao subsolo, para me informar a que ponto chegastes? Pode-se acaso deixar um homem durante quarenta anos sozinho, sem uma tarefa?

-Mas não é uma vergonha, não é uma humilhação? – talvez me digais balançando com desdém a cabeça. – **Está ansiando pela vida, mas resolve os problemas da existência com um emaranhado lógico.** E como são importunas, como são insolentes as suas saídas, e, ao mesmo tempo, como o senhor tem medo! Afirma absurdos e se satisfaz com eles; **diz insolências, mas sempre se assusta com elas e pede desculpas. Assegura não temer nada e, ao mesmo tempo, busca o nosso aplauso.** (...) É possível que tenha sofrido realmente, todavia, não respeita um pouco sequer o seu próprio sofrimento. No senhor há verdade, mas não há pureza; por motivo da mais mesquinha vaidade, traz a sua verdade á mostra, conduzindo-a para a ignomínia, para a feira (...) **Vangloriza-se da sua consciência, mas, na realidade, apenas vacila,** pois embora o céu cérebro funcione, o seu coração está obscurecido pela perversão, e, sem um coração puro, não pode haver consciência plena, correta. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 52, grifos nossos)

Temos novamente o mesmo caso de um trecho mostrado algumas páginas atrás: o narrador (além de criar um discurso que ele imagina que seu interlocutor possivelmente proferisse a ele como resposta) separa, através de travessões, os discursos, fazendo o leitor acreditar que se trata de um discurso outro, que não é propriamente dele. O efeito de sentido provocado aí sugere que se trata verdadeiramente de um diálogo, e isso fica ainda mais perceptível quando vemos os comentários após os travessões, como “dizeis-me”, ou “talvez me digais...”. Entretanto, novamente, o leitor deve se lembrar de que está diante de uma narrativa conduzida em primeira pessoa, e que esse discurso *aparente* do Outro, pertence tão somente a ele, ao próprio narrador. É válido acrescentar também que o efeito de sentido, neste trecho específico, se torna bastante interessante já que as palavras do interlocutor ausente se

---

<sup>121</sup> *Idem.*, p. 51.



assemelham tanto às próprias perguntas possíveis que o leitor faria para ele. Há, então, um jogo de sentido bastante interessante envolvendo uma interação entre leitor-narrador que confere uma particular experiência estética na leitura.

Não fosse suficiente o fato de o narrador jogar com os sentidos com o leitor, em outro momento há também – e novamente – a queda de expectativas deste, e ele o faz novamente reafirmando o estatuto de criação literária:

Está claro que eu mesmo inventei agora todas essas vossas palavras. Isto provém igualmente do subsolo. Passei ali quarenta anos seguidos, ouvindo por uma pequena **fresta essas vossas palavras. Inventei-as eu mesmo, pois não podia inventar outra coisa.** Não é para estranhar que se tenham gravado de cor e tomado forma literária... (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 52, grifos nossos)

Novos casos de ironia (e porque não paródia) se apresentam aqui: o narrador, que é um homem instruído e que – ao que somos levados a crer – conhece as formas literárias já existentes, e nos mostra que elas já estão gastas no seu tempo presente. Entretanto, embora ele invente tais palavras, ele faz com que elas tomem forma literária como forma de parodiar as formas já existentes. Mais do que isso, a afirmação no início do trecho nos mostra que, diante do trecho anterior que contém um discurso *aparentemente* de Outro, este é realmente inventado pelo próprio narrador, ou seja, tal discurso pertence a consciência deste enquanto mera criação de forma literária, não existe, neste caso, outra consciência presente dialogando. Por outro lado – e isso constitui ironia, numa aresta provisória, diríamos, e até mesmo romântica – são justamente as palavras do Outro ausente que o próprio narrador diz ter escutado durante tanto tempo que foram inventadas por este. Como pode, então, alguém ter inventado algo que ouviu? Invenção ou mera mimese do discurso alheio, o fato é que reside aí também outro jogo interessante de sentidos na construção do texto literário.

Os jogos de sentidos – podemos ousar dizer também: metalinguísticos e metaliterários – não param por aí. Em outro momento o narrador também indaga, conversando com o leitor e mesmo com o interlocutor ausente, “é possível que sejais crédulos a ponto de imaginar que eu vá publicar e ainda vos dar a ler tudo isso?”<sup>122</sup>, e mais ainda, “para que, realmente, vos chamo de “senhores”, para que me dirijo a voz como leitores de verdade?”<sup>123</sup>” Como resposta possível, ele nos mostra que

Eu escrevo unicamente para mim, e declaro de uma vez por todas que, embora escreva como se me dirigisse a leitores, faço-o apenas por exibição, pois assim me é

<sup>122</sup> *Idem.*, p. 52.

<sup>123</sup> *Ibid.*

mais fácil escrever. Trata-se de uma forma vazia, unicamente de forma vazia, e eu nunca hei de ter leitores. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 53)

Enfim, o narrador finaliza a primeira parte de *Memórias...* já introduzindo a segunda ao nos informar que vai narrar uma novela a propósito da *neve molhada*, que, como veremos adiante, e como é de se esperar por um viés irônico, não se trata realmente da neve molhada.

Antes de prosseguirmos com nossas análises, é possível já esboçar algumas conclusões a respeito do que já observamos até aqui. Diante dos vários exemplos anteriormente mostrados, é perceptível que – como vimos insistindo – a ironia, mais do que simples figura de linguagem, se torna estratégia de arquitetura interna da obra na medida em que se liga às relações dialógicas estabelecidas entre os diferentes discursos que ressoam na voz do narrador. É perceptível também o fato de que estamos diante de um narrador por vezes volúvel, instável, digressivo, mas absolutamente verdadeiro: o leitor (à exceção das últimas páginas da primeira parte) pode confiar no narrador, pois ele quer, de fato, contar algo, expor suas ideias, debatê-las e tomar uma posição. Já em outras narrativas como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, temos também um narrador volúvel, mas não confiável, que também brinca com o leitor, mas de tal maneira que o leva ao engano, que mente, que pratica o embuste. E ainda mais: que se utiliza também da ironia, mas com funções específicas diferentes e com efeitos de sentidos diferentes das utilizadas em *Memórias do Subsolo*. Faremos posteriormente uma breve análise de cunho comparativo entre as duas obras para elucidar melhor alguns pontos a respeito dos efeitos narrativos do romancista russo e compreender melhor a dimensão literária do *realismo*.

### **3.2 Ironia e seus desdobramentos de sentido em *Memórias do Subsolo* – 2ª parte: entre paródias e ironias**

Seguindo, então, com a segunda parte da novela, nos deparamos com o título que, por si só, já representa uma ironia: *a propósito da neve molhada* não se refere especificamente a algum conto ou relato, de fato, sobre a neve molhada. É digna de nota a explicação de que o termo *neve molhada* fora bastante utilizado pelos escritores da *Escola Natural*<sup>124</sup> para se

<sup>124</sup> O termo se refere a uma corrente literária existente nos anos 1840, que tinha como escritores Puchkin, Gogol, e mesmo Dostoiévski inseridos. É semelhante ao que conhecemos como *naturalismo* embora não o seja de fato: o objetivo era dar um retrato mais fidedigno possível da realidade social, e continha traços de ideias socialistas francesas e da literatura fisiológica parisiense, e o maior interesse era de cunho filantrópico pela investigação das camadas mais humildes da sociedade. Em um comentário bastante pertinente, Boris Schnaiderman (cf. especificamente SCHNAIDERMAN, B. *Prosa e poesia*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982., p. 86)

referir à neve úmida e à paisagem árida de São Petersburgo no período de verão. Dostoiévski se utiliza deste termo para recuperar – ironicamente, fazendo referencia ao movimento da *Escola Natural* ao qual também pertencera – um cenário dos anos 1840 em sua narrativa.

Se a primeira parte da novela é agressiva, com um ritmo frenético, e recheada de polêmicas contra um interlocutor ausente, a segunda parte, ao que podemos perceber, já é mais doce, mais leve, com um tom quase folhetinesco e recheada de paródias literárias que – a considerar as atitudes do narrador – beiram às vezes ao tom patético, ao burlesco e caricatural. Aliás, se na primeira parte a ironia, na maioria dos exemplos citados, se encontra especificamente em seu discurso, na segunda parte já vemos que a ironia se situa mais em suas ações que em seu discurso propriamente dito. Como veremos adiante, há uma discrepância entre seu pensar e seu agir, no qual seu pensamento interno não condiz com sua ação externa, provocando assim, um fato irônico a ser observado pelo leitor. De maneira análoga, essa discrepância entre pensar e agir se assemelha àquela, na primeira parte, a respeito da polêmica entre os “homens de ação” e os “de pensamento”.

Embora na segunda parte o narrador também dedique alguns momentos em pequenas digressões, fantasias e suposições suas, ele não se perde, entretanto, no intuito de narrar uma história. São três, aliás, os acontecimentos específicos a serem destacados no enredo desta segunda parte: o episódio do enfrentamento com um oficial de classe superior ao homem do subsolo, no qual este fica ofendido pela falta do outro em não notar sua presença, o episódio do jantar com os velhos amigos de escola, que alteram o horário do evento propositalmente sem avisar ao homem do subsolo; e, enfim, a cena com o aparecimento da prostituta Liza, que constitui, também, um final trágico e irônico.

Antes de prosseguirmos com esses três momentos específicos propriamente ditos, observemos antes as primeiras páginas da segunda parte: esta começa com um poema de Nekrassov, datado de 1846, sobre o tema da redenção de uma prostituta – tema, aliás, em voga nos anos 1840 na Rússia. O mesmo poema já fora citado, em outro contexto, em *A Aldeia de Stepanthikovo* de Dostoiévski. Aqui, também com propósitos irônicos que veremos mais adiante, na primeira página Dostoiévski retira os dois últimos versos do poema, e os

---

esclarece: “o ensaio ‘fisiológico’ desenvolveu-se na década de 1840, como um gênero característico da ‘escola natural’ russa. Caracterizou-se pela descrição ‘daguerrotípica’ como se dizia na época, da vida da população pobre das cidades. Ao mesmo tempo, esta descrição, apesar de todos os reclamos de objetividade, tinha evidente caráter de protesto. Embora a designação de início tivesse uma conotação pejorativa, dada pelos inimigos dessa tendência, seus seguidores acabaram assumindo o apelido e desenvolvendo o gênero. V.G Bielinski foi um grande defensor dessa tendência. (...) É evidente também, que este gênero russo tinha muito a ver com uma tendência então em curso na literatura francesa”.

coloca no capítulo nove, em uma conturbada cena que ocorre entre Liza e o homem do subsolo – versos dos quais fazem bastante sentido em relação ao contexto da cena.

É digno de nota acrescentar ainda, em nossos comentários de cunho comparativo, que o homem do subsolo trabalha para o mesmo chefe de repartição – Anton Antonovitch Setótchkin – de Goliádkin, personagem do romance *Gente Pobre* de Dostoiévski, datado de 1846. Se há alguma intenção irônica (ou mesmo parodística) imbuída aí, somos apenas levados a desconfiar. Consultando os dados biográficos e os manuscritos do autor russo, vemos que este teve a intenção de reescrever *Gente Pobre*, mas como uma espécie de fusão com o homem do subsolo, de modo que o personagem primeiro, Goliádkin, fosse transformado e evoluído diante da assimilação interior da ideologia radical<sup>125</sup>.

Voltando especificamente a nossas análises, mais do que o poema na primeira página que recupera um cenário dos anos 1840, encontramos também o narrador polemizando e satirizando os românticos daquele período, mantendo o mesmo tom utilizado na primeira parte.

Nós, os russos, falando de modo geral, nunca tivemos os estúpidos românticos supraestrelares alemães e sobretudo franceses, sobre os quais nada atua, mesmo que a terra se fenda a seus pés, mesmo que a França toda pereça nas barricadas: permanecem os mesmos, não se alteram nem sequer por uma questão de decência, e não cessam de entoar suas canções supraestrelares, no sepulcro da vida, por assim dizer, porque são imbecis. E na terra russa não existem imbecis, isto é notório; é nisso que nos distinguimos de todas as demais terras alemãs. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 58)

É perceptível que o narrador, neste trecho, está criticando em tom irônico e satírico, os românticos europeus – franceses e alemães – da década de 1840. E, se nos atentarmos para os dados biográficos de Dostoiévski, somos verdadeiramente levados a crer que se trata especificamente de sua crítica aos românticos russos também da geração de 1840. Em sua concepção, este foi um período em que a intelectualidade se voltara para dentro de si mesmo a fim de poder ajustar-se às prescrições ideológicas que vinham do exterior, da Europa. A Rússia, neste período, produziu uma raça de gigantes – e dentre eles se inserem aqui os literatos e pensadores russos – que ardiam de desejo de ajudar a humanidade. Entretanto,

---

<sup>125</sup> Dominique Arband, Leonid Grossman, e mais recentemente Joseph Frank com seu excelente trabalho bibliográfico (Cf. FRANK, J., *Dostoiévski 1860 a 1865 – os efeitos da libertação. Op. Cit.*, p. 403) comentam a questão acrescentando que o intuito de Dostoiévski era também desenvolver a reformulação de *O Duplo* de uma maneira mais radical e condizente com as polêmicas literárias da década de 1860, entretanto, como do outro lado também estava imbuído o desejo de escrever uma resposta a altura a Tchernichevski, o plano ficaria apenas no esboço, e Dostoiévski desiste de reformular tais romances em função da escrita irônica e polêmica em primeira pessoa do homem do subsolo.

Dostoiévski deixa claro que estes haviam promovido seu próprio tipo de egoísmo e vaidade, o que permitiu aos “homens supérfluos” da intelectualidade da pequena nobreza viver em um mundo onírico; e deixa claro também que o mais adequado seria que eles vivessem de acordo com suas próprias convenções, mas convertessem seu amor abstrato à humanidade em um ato concreto dirigido para um indivíduo de carne e osso, mais especificamente, ao povo camponês russo.

O narrador continua com suas investidas polêmicas, dessa vez comparando o romântico europeu ao romântico russo: “Ao contrário, as características do nosso romântico são absoluta e diretamente opostas às do europeu supraestrelar, e nenhuma medidazinha europeia é adequada no caso.”<sup>126</sup> E, mais ainda, de maneira irônica, após descrever as características do romântico russo, também critica este:

O nosso romântico perderá mais facilmente o juízo (o que sucede bem poucas vezes), mas não irá cuspir se não tiver outra carreira em vista; nunca o expulsarão aos trambolhões e, no máximo, vão levá-lo para um manicômio, na qualidade de “Rei da Espanha” (...) mesmo na queda derradeira, não perdem o seu ideal; e embora não movam um dedo em prol deste ideal, e sejam reconhecidos ladrões e bandidos, assim mesmo respeitam até as lágrimas o seu ideal primeiro e são, de alma, extraordinariamente honestos. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 60)

Vemos aqui um claro exemplo da aresta provisória funcionado, além da aresta atacante e de oposição. Afinal, o narrador ataca diretamente um objeto – agora não mais um interlocutor ausente – e o leitor é levado a crer, em um primeiro momento, que se trata apenas de uma tomada de posição por parte do narrador. Entretanto, algumas linhas abaixo, o próprio narrador também critica os românticos de sua terra natal, o que constitui certa surpresa ao leitor, e porque não uma ironia. É perceptível, então, que o narrador ataca, polemiza determinado tema, mostra os dois lados opostos de uma mesma questão, e ainda toma partido, escolhendo um terceiro lado que não condiz com os dois anteriormente apresentados.

Não bastassem essas investidas polêmicas, o narrador finaliza sua pequena digressão novamente dialogando com o leitor:

Aliás, mais uma vez pensais - tenho certeza - que estou gracejando. Ou - quem sabe? - talvez seja exatamente o contrário, isto é, talvez estejais certo de que eu realmente pense assim. Em todo caso, meus senhores, considerarei que ambas as vossas opiniões são uma honra para mim e me dão um prazer especial. E desculpai-me a digressão. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 61)

<sup>126</sup> DOSTOIÉVSKI, F.M. *Memórias do Subsolo*. Op. Cit., p. 59.

Novamente, é curioso e interessante perceber o jogo de sentidos que se dá aqui em tom de ironia e em relação dialógica discursiva. O narrador se dirige agora não a um interlocutor ausente como na primeira parte, mas sim a um suposto leitor de suas memórias, e da mesma maneira, antecipa a possível reação deste leitor dizendo que “pensais (...) que estou gracejando”. O narrador, somos levados a crer, deseja a opinião do outro, há a expectativa de uma réplica em relação às suas palavras, entretanto, de maneira irônica, este nega seu desejo, e nos mostra que parece não se importar com a opinião alheia, já que “ambas (...) são uma honra para mim”, e ainda se desculpa ao leitor, pela digressão, considerada talvez desnecessária. Há, portanto, um jogo de sentidos estabelecido pelo texto, no qual os jogadores são o narrador e o leitor, e entre eles se estabelece a ironia como forma de justamente brincar com os sentidos possíveis a serem estabelecidos.

Vale lembrar que essa pequena digressão em tom de polêmica que o narrador faz nas primeiras páginas é para justificar sua afirmação anterior a respeito de possuir uma vaidade elevada, embora também fosse tímido, desprezasse sua aparência, e mais ainda: desprezava os outros, mas sabia que era inferior a eles, ao mesmo tempo em classe e posição social.

percebo, com toda a nitidez, que eu mesmo, em virtude da minha ilimitada vaidade e, por conseguinte, da exigência em relação a mim mesmo, olhava-me com enfurecida insatisfação que chegava à repugnância (...) Detestava, por exemplo, o meu rosto, considerava-o abominável, e supunha até haver nele certa expressão vil; por isso, cada vez que ia à repartição, torturava-me, procurando manter-me do modo mais independente possível, para que não suspeitassem em mim a ignomínia e para expressar no semblante o máximo de nobreza. "Pode ser um rosto feio", pensava eu, "mas, em compensação, que seja nobre, expressivo e, sobretudo, inteligente ao extremo". (DOSOTIÉVSKI, 2009, p. 56)

Parece ficar claro, neste trecho, que o narrador está tão consumido por sua “ilimitada vaidade” que não consegue estabelecer relações sociais com ninguém. Essa vaidade o convence de sua própria superioridade (intelectual) perante os outros, daí o seu desprezo pelas pessoas ao redor. Mesmo que seu rosto seja esteticamente feio, ele se importa com sua aparência, com a imagem que deseja expor aos outros, daí seu pensamento “que seja nobre, expressivo, e, sobretudo, inteligente ao extremo”. O narrador, assim, também despreza as pessoas ao redor. Em suas próprias palavras, “ora desprezava alguém, ora colocava-o acima de mim. Um homem decente e cultivado não pode ser vaidoso sem uma ilimitada exigência em relação a si mesmo e sem se desprezar, em certos momentos, até o ódio”<sup>127</sup>.

---

<sup>127</sup> *Idem.*, p. 57.

O homem do subsolo está consciente de que não é um “homem de ação”, mas sim um “homem de pensamento”, e por isso deve viver no subsolo, isolado. Entretanto, ao mesmo tempo que despreza os outros por serem menos instruídos que ele próprio, quer que essa superioridade seja reconhecida pelos outros, ele sabe que depende do olhar do Outro para existir, mas graças ao orgulho e à vaidade, ele pratica uma autonegação contra si próprio: ele odeia o mundo por causa de sua indiferença e descamba para uma aversão contra si próprio por causa de sua humilhante dependência do Outro para existir. Uma situação paradoxal da existência do indivíduo que se caracteriza como irônica.

É importante destacar aqui que a ironia se faz presente não necessariamente em seu discurso – embora se materialize em suas entrelinhas – mas sim na situação da qual o homem do subsolo se encontra. É esse paradoxo entre indiferença e necessidade do Outro que se constitui como ironia, como uma situação em que temos duas posições opostas e incongruentes ao mesmo tempo, e na qual o homem do subsolo parece oscilar entre as duas. É, mais do que isso, se é que podemos chamar assim, uma dialética psicológica de um egoísmo consciente que procura conquistar o reconhecimento do mundo, entretanto, apenas suscita desprazer e hostilidade. Essa disparidade é representada no discurso narrativo através das várias vozes dissonantes internas do narrador. Lembremos rapidamente do ensaio de Todorov, *A vida em comum*, já comentado no capítulo segundo: talvez uma explicação plausível para essas vozes internas dissonantes que ecoam no interior de uma consciência narrativa esteja na necessidade natural do homem da solicitação da presença do Outro para poder existir.

Se considerarmos ainda a atmosfera social dos anos 1840 na Rússia, temos então novas explicações possíveis para o comportamento, ou antes, a situação discrepante do homem do subsolo. Especificamente a fonte ideológica romântica que favorecia um egoísmo romântico forçado e artificial e um sentimento de superioridade à vida dos russos comuns – fonte essa que Dostoiévski tanto reprovava – ao que parece, esta foi introjetada ao homem do subsolo por todos os poros. O homem do subsolo, então, testando a cabo todos os limites desse egoísmo romântico, perde a capacidade de mostrar um sentimento humano simples e direto para com os outros. Em vez disso, sua vaidade e senso de importância ficaram tão inchados a ponto de perderem a proporção com sua verdadeira situação social, e os conflitos gerados por essa discrepância oferecem um equivalente irônico, para não dizer cômico algumas vezes, na obra.

Em consequência de sua perda da capacidade de contato humano, o homem do subsolo vive em um mundo puramente imaginário, deslocado da realidade. Imagina, supõe, e algumas

vezes até distorce e exagera com as coisas que entra em contato. Sua incapacidade mergulha-o em um isolamento selvagem e somente através de seus devaneios e “pecadilhos” é que consegue emergir de sua autoproteção e auto-absorção permanente. Daí uma explicação plausível para o “subsolo”: um local que não pertence à terra propriamente dita, um local onde a revolta da personalidade do homem se levanta contra suas ideias. O sentimento de vergonha do homem do subsolo (sua consciência inerradicável) se ergue contra uma satisfação efetiva do vício que este não pode deixar de considerar repugnante mesmo que lhe ofereça o único meio de fugir da solidão claustrofóbica.

O que é preciso entender mesmo, diante disso, é que o homem do subsolo vive seus tormentos porque, no fundo, quer afirmar sua existência, como um ego que deseja, acima de tudo, que alguém – qualquer um – reconheça seu direito de ser aceito de maneira compatível com sua auto-imagem mesmo que essa lhe seja absurdamente inflada. Novamente nos atentamos ao ensaio de Todorov: somos levados a concordar com a assertiva do teórico de que Dostoiévski faz do jogo entre rejeição e negação um dos temas principais da novela. O homem do subsolo, reiteramos, até aceita a rejeição do Outro, já que esta lhe oferece ao menos uma prova de sua existência. Entretanto, o que ele não aceita é a negação de sua existência, a recusa de seu reconhecimento enquanto sujeito, enquanto ser humano; mesmo que esta seja um pouco diferente das pessoas normais, ditas “homens de ação”.

Essa dialética entre rejeição e negação fica mais clara quando obsevamos o primeiro episódio por nós destacado anteriormente, relacionado à ofensa de seu superior por não ser notado por este. O narrador, em dado momento da narrativa, nos mostra que estava passando por uma taverna quando viu alguém ser atirado pela janela. Levado pelo desejo de participar de certa aventura, entrou na taverna, afinal, como ele mesmo questiona, ““Quem sabe? Talvez eu brigue também e seja igualmente posto janela afora””<sup>128</sup>. Entretanto, o que ele não esperava, e que o marcou profundamente foi o fato de um oficial ter passado sobre ele sem lhe notar sua presença:

Logo de início, um oficial teve um atrito comigo. Eu estava em pé junto à mesa de bilhar, estorvava a passagem por inadvertência, e ele precisou passar; tomou-me então pelos ombros e, silenciosamente, sem qualquer aviso prévio ou explicação, tirou-me do lugar em que estava, colocou-me em outro e passou por ali, sem nem sequer me notasse. Até pancadas eu teria perdoado, mas de modo nenhum poderia perdoar que ele me mudasse de lugar e, positivamente, não me notasse. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 62/63)

---

<sup>128</sup> *Idem.*, p. 62.



Entretanto, mesmo que o homem do subsolo quisesse mesmo brigar, em tal momento, é tomado de covardia, muda de opinião e desiste. Entretanto, ele mesmo nega essa covardia: a justificativa que ele nos dá é a de que “não me intimidei por covardia, mas em virtude da mais ilimitada vaidade (...) o que me faltou foi coragem moral”<sup>129</sup>. Uma leitura inicial do fato realmente nos apontará para o aspecto covarde do personagem, entretanto, se olharmos com mais cautela, vemos que o que está em jogo é realmente sua vaidade ilimitada.

A partir deste episódio, o homem do subsolo é tomado de raiva e se obseda em relação ao fato ocorrido, exigindo vingança. Para tanto, se prepara arditamente para um possível encontro com o oficial na avenida Nevski de São Petersburgo, com a tentativa de esbarrar nele propositalmente. O homem do subsolo calcula, pensa, imagina, até prepara uma roupa especial para o evento – especificamente trocar o colarinho do capote de pele de guaxinim por um de castor, com aparência melhor, com o intuito de se mostrar também igual a seu adversário. Antes de concluir o épico ato, conversa consigo mesmo:

Atormentava-me o fato de que, mesmo na rua não pudesse tratá-lo de igual para igual. “Por que és sempre o primeiro a te desviar?”, insistia comigo mesmo, em desenfreada histeria, acordando às vezes depois das duas da madrugada. – “Por que justamente tu e não ele? Não há nenhuma lei nesse sentido, nem isso está escrito em parte alguma. Ora, que seja de igual para igual, como geralmente se dá quando duas pessoas delicadas se encontram: ele há de ceder metade do caminho; tu farás o mesmo, e assim passareis um ao lado do outro, respeitando-vos mutuamente”. Mas não era isso que acontecia, e, apesar de tudo, eu é que cedia caminho (...) (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 67)

Neste trecho percebemos relações dialógicas interessantes sendo estabelecidas: se anteriormente o narrador antecipava a palavra do outro e ressoava em seu discurso, ou mesmo dialogava com um interlocutor ausente, aqui temos a presença tão somente de seu pensamento e de sua ação, organizado estruturalmente através da separação entre aspas. Esse discurso entre aspas dá a ligeira impressão ao leitor de que se trata do discurso de Outro, da voz de um possível interlocutor; entretanto, como se trata de uma narrativa em primeira pessoa, lembremos que este só pode ser o pensamento do narrador, vindo de sua consciência e não de outra. O mais interessante mesmo, aqui, fica por conta de certo diálogo com “outro Eu” de si mesmo. Um Eu dentro de si diz para ele que não lhe deve ceder passagem, outro Eu de si mesmo diz o contrário, e isso constitui uma relação dialógica discursiva interna. Se assim o é, as “várias instâncias do Eu” realmente parecem fazer sentido frente à discrepância estabelecida entre seus pensamentos e sua ação. Isto é: a consciência que fala, que produz

---

<sup>129</sup> *Idem.*, p. 64.

discursos é a mesma, entretanto, dentro de uma mesma consciência há vários “Eus” que se manifestam.

O homem do subsolo, então, após vários cálculos e devaneios, enfim conclui seu ato:

De chofre, a três passos do meu inimigo, inesperadamente me decidi, franzi o sobrolho e... chocamos-nos com força, ombro a ombro! Não cedi nem um vierchók<sup>130</sup> e passei por ele, absolutamente de igual para igual! (...) eu atingira meu objetivo, mantivera a dignidade, não cedera nem um passo, e, publicamente, me colocava ao nível dele, do ponto de vista social. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 69/70)

O que importava, para o homem do subsolo, então, era a vingança – no sentido de ser reconhecido, mesmo que de maneira desagradável e brevemente, por outro, como igual sujeito que merece ser reconhecido pela sua existência. Fica claro, aliás, que sua demasiada preocupação com este problema aparentemente pequeno e ridículo ilustra o caráter insignificante e obsessivo de sua vaidade.

É preciso acrescentar, entretanto, que este episódio constitui uma paródia – e porque não de maneira irônica – a duas referências literárias anteriores: a primeira ao *Capote*, conto de Gógol, datado de 1846, cuja referência é recuperada pelo ato do narrador de *Memórias do Subsolo* de preparar febrilmente a roupa adequada para um encontro épico com seu inimigo. De maneira análoga, o personagem de Gógol também compra um Capote, uma roupa melhor, para querer ser bem visto diante dos outros. O homem do subsolo repete o ato e acrescenta uma preocupação demasiada como forma de parodiar a referência anterior. A outra referência diz respeito a um episódio menor de *Que fazer?* de Tchernichevski, quando um dos heróis do livro, junto a Vera, toma a atitude de não ceder direito de passagem na rua aos “dignitários” – pessoas de autoridade da aristocracia russa que circulavam pela rua; e, quando um cavalheiro ultrajado começa a repreender o estudante mal vestido por ter se colidido com ele, o dignitário acaba caindo com o rosto na lama.

Ao que parece, o objetivo de Dostoiévski – somos assim levados a crer – ao recuperar e parodiar essas cenas em sua novela é justamente o de mostrar que, embora essas situações fossem lá verossímeis na realidade, elas seriam inverossímeis no que tange a seu objetivo e sua consequência. Dostoiévski está novamente mostrando, assim como o fizera na primeira parte – de maneira irônica e parodiada – que todo egoísmo racional e voltado para si mesmo, no qual tanto os românticos da geração passada quanto os radicais russos proclamavam, não funciona na prática, e que a realização *in Toto* levada até as últimas consequências na vida real está fadada ao fracasso.

<sup>130</sup> Medida russa antiga equivalente a aproximadamente uma polegada.

Seguindo com nossas análises, vemos que o narrador, após ter concluído seu desafio de vingança, nos relata sentir necessidade de lançar-se na sociedade. Isso significa, para ele, ter de visitar algumas pessoas, dentre eles o chefe de repartição onde trabalhava, ou mesmo alguns amigos de escola. Em uma dessas visitas a um dos amigos, o homem do subsolo se depara com mais dois colegas antigos de escola, e estes lhe convidam para um jantar que irá acontecer no dia seguinte a essa visita. Este é o segundo episódio por nós destacado na segunda parte de *Memórias do Subsolo*. Na cena que se segue, o jantar é marcado devidamente às cinco horas, e o homem do subsolo hesita em ir:

Está claro que o melhor seria não ir, definitivamente. Mas isso, mais que tudo era impossível (...) eu queria apaixonadamente demonstrar a toda aquela "cambada" que não era de modo algum o medroso que eu mesmo imaginava ser. Mais ainda: no mais intenso paroxismo da febre do medo, sonhava sobrepujá-los, vencê-los, arrastá-los, obrigá-los a amar-me; bem, ainda que fosse "pela elevação das ideias e pelo meu indiscutível espírito". (...) na realidade, não precisava de nada daquilo, que na verdade eu não queria de modo algum esmagá-los, dominá-los, atraí-los e que - mesmo que alcançasse este resultado - seria o primeiro a não dar vintém por ele. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 84/85)

É perceptível, neste trecho, novamente certa discrepância entre seu pensar e seu agir que constitui, novamente, uma situação irônica. O narrador hesita em ir ao jantar por medo e covardia, mas ao mesmo tempo e contraditoriamente, queria provar a seus antigos colegas que não era medroso e covarde, mais do que isso, queria passar por cima deles de alguma maneira e mostrar-se superior a eles. No entanto, o próprio narrador se contradiz – e instaura um novo caso de ironia - quando nos mostra que, na verdade, “não precisava de nada daquilo”.

Chegando ao local onde havia sido combinado o jantar, o homem do subsolo repara que nenhum de seus companheiros havia chegado ainda, fato que o faz desconfiar que o horário havia sido transferido e que ele não fora avisado a tempo. Na cena que se segue, sua desconfiança é realmente confirmada, e o jantar é uma cena patético-cômica com diálogos recheados de desprezo por parte dos colegas em relação ao homem do subsolo, inclusive por não darem atenção à sua presença no local. Nestes diálogos também percebemos a presença da ironia – a mesma, aliás, relacionada à discrepância entre pensar e agir – quando um dos colegas questiona ao homem do subsolo onde trabalha e o quanto ganha, e este lhe responde de maneira defensiva, “mas porque está me arguindo? Porque?”<sup>131</sup>, seguido do comentário de que “no mesmo instante, eu disse quanto ganhava.”<sup>132</sup>

<sup>131</sup> DOSTOIÉVSKI, F.M. *Memórias do Subsolo*. Op. Cit., p. 89.

<sup>132</sup> *Idem*.

Em seus pensamentos em relação à cena que se passa, o homem do subsolo não desiste de seu ego inflado e de sua vaidade ilimitada, já que, “os cretinos estão pensando que me fizeram uma honra dando-me um lugar à mesa, mas não compreendem que eu é que lhes concedo essa honra!”<sup>133</sup>, e ele continua com seus pensamentos, “ “vou-me embora neste instante!...” Fiquei, naturalmente.”<sup>134</sup> Temos aí novamente um caso de ironia que se materializa em seu discurso e que representa uma discrepância entre seu pensar (pensar em ir embora dali) e agir de maneira contrária com o que havia pensado (continuar ali). Ao que somos levados a crer diante de tantos exemplos já citados, essa é uma constante no comportamento do narrador cujas razões – já mostramos anteriormente – estão diretamente ligadas ao teste a todos os limites do pensamento determinista em voga na época.

O jantar termina, e temos novamente o motivo anterior repetido em outro contexto: o homem do subsolo acaba que discutindo com seus colegas, novamente se sente ofendido e quer se vingar, se imagina em um duelo com um de seus colegas, e decide correr atrás dele em uma carruagem. Neste entremeio, enquanto a carruagem corre, ocorrem-lhe pensamentos em que novamente dialoga consigo mesmo: “ “és um canalha”, passou-me pela mente, “se estás rindo disso agora!”. “Seja”, gritei, respondendo a mim mesmo. “Agora tudo já levou a breca!”<sup>135</sup> Neste diálogo consigo mesmo vemos novamente a presença de duas posições distintas mantendo relações dialógicas e irônicas entre si: afinal, de um lado, está um Eu do narrador que deseja rir da situação, de outro, está outro Eu do narrador que condena tal atitude e lhe diz ao outro Eu que é um canalha.

Durante a perseguição o narrador sonha com um duelo com seu colega, calcula as etapas, se questiona onde conseguirá as pistolas, as pólvoras, enfim, como tudo se arranjará:

“E a pólvora, e as balas? Isto compete ao padrinho. E como arranjar tempo para providenciar tudo isto até o amanhecer? E onde arranjar um padrinho? Não tenho conhecidos...”

-Tolice! – gritei, agitando-me ainda mais. – Tolice!

“O primeiro transeunte a quem eu me dirigir na rua terá obrigação de ser meu padrinho (...)” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 99)

De maneira curiosa, aqui vemos a estruturação discursiva organizada de modo que seu pensamento é separado por aspas, e sua fala (possivelmente dirigida ao cocheiro que conduzia a carruagem) por travessão. Aqui fica claro que sua voz, manifestada, externalizada através de seu discurso falado e dirigido a alguém outro, não condiz com seu pensamento interno, sua

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 97

voz internalizada. Entretanto, é válido mencionar, ambas voz e pensamento são pertencentes à consciência dele. Isto é: mesmo que o duelo possa se constituir como uma fantasia do homem do subsolo, uma imaginação, ou mesmo um desejo, ele está consciente disso, ele está consciente de seus pensamentos, seus desejos e suas ações. Não há nada vindo da materialidade inconsciente aqui, não há espaço para elementos que por vezes concernem ao fantástico ou ao inverossímil e que constitua material a ser analisado pelo viés do inconsciente. A[s] outra[s] instância[s] do Eu a quem materializam vozes e dialogam entre si dentro de uma mesma consciência não tem origem – especificamente essas vozes – na inconsciência.

Embora, por outro lado, o fato possa ser contestável na medida em que seu discurso possa servir de material para uma leitura psicanalítica, essa diria respeito especificamente a seus desejos recalcados e mesmo a suas fantasias e devaneios, enfim, a conteúdos que estão latentes e não estão materializados em seu discurso consciente. O que, por sua vez, está fora de questão aqui, já que, além de fugir do escopo de nosso trabalho, novamente reiteramos, voz e pensamentos aqui são tratados enquanto origem consciente. O narrador está plenamente consciente de seu desejo de vingar-se de seu colega, embora outra voz, dentro de si mesmo, condene conscientemente esse desejo.

A cena termina com o homem do subsolo não conseguindo alcançar seus colegas, os perde de vista, e vai parar em um bordel. É aí que conhece Liza, e se inicia o terceiro episódio por nós destacado. Após ambos fazerem amor, há um momento de silêncio, de troca de olhares, e no diálogo que se inicia o homem do subsolo começa uma pregação moral para com Liza:

-Você me dá pena  
 -Não precisa... - murmurou quase imperceptivelmente e tornou a estremecer  
 -Mas o que pensa você? Que está no bom caminho, hem?  
 -Não penso nada.  
 -O ruim justamente é que você não pensa. Volte a si, enquanto é tempo (...)  
 (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 107)

O diálogo segue, o homem do subsolo está decidido a convencer Liza de sair da prostituição, esta continua em sua defensiva, até que ela retruca:

-Há gente que se sente mais feliz vendendo a filha do que casando-a honestamente - disse ela, de repente.  
 -Isso acontece, Liza, entre famílias malditas, onde não há Deus nem amor - repliquei exaltado. - e, onde não existe amor, também não há razão. (...) O amor é um mistério de Deus e deve ser oculto de todos os olhares estranhos, aconteça o que acontecer. (...) (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 111/112)

A partir daí o homem do subsolo, ao longo de duas páginas, desenvolve um discurso demasiado extenso com a intenção de convencer Liza, discurso esse recheado de moralismo calcado em uma concepção de amor cristão, vale ressaltar. A ironia aqui se faz presente não em seu discurso, como nos exemplos anteriores, mas sim em sua atitude: somos levados a crer que o homem do subsolo não pensa assim – que ele não tem um pensamento calcado em moralismos religiosos, mas sim está se utilizando de um discurso de Outro, parodiando-o e utilizando como artimanha discursiva para convencer seu interlocutor – neste caso Liza – de abandonar a prostituição.

É preciso entender, aliás, que isso constitui um ato de vingança por parte do homem do subsolo – ato que ele mesmo irá confessar algumas páginas adiante. Como o homem do subsolo não foi capaz de vingar-se de seus antigos colegas anteriormente, ou mesmo de insultá-los o suficiente para ser levado a sério, o homem do subsolo deseja se vingar descontando em outra pessoa. Essa pessoa, no caso, é Liza. O homem do subsolo consegue quebrar, com muita habilidade, a armadura de indiferenças e cinismos fingidos com que Liza se protege das circunstâncias humilhantes de sua vida. Mais ainda: ele consegue também trazer à tona os verdadeiros sentimentos de vergonha que Liza tinha dentro de si mesma e precipita seu complexo colapso emocional. Liza, de sua parte, é demasiado jovem, indefesa e ingênua e não consegue ver através de sua falsidade, que neste caso soava como verdadeira. Aí reside também uma ironia em termos de contexto e de situação, afinal, o homem do subsolo tem um intuito específico e Liza não consegue captar este, é enganado por ele.

Após esse intenso diálogo, o homem do subsolo sai do bordel e lhe entrega seu endereço convidando-a a vir visitá-lo e abandonar sua vida de vergonha. Esses gesto foi sua ruína, e permite à narrativa o desenlace trágico: para o homem do subsolo seria muito penoso suportar a ideia de que Liza pudesse vê-lo como ele realmente é – vestido em suas roupas surradas da repartição, vivendo no “subsolo”, e ainda por cima, sob o domínio de seu criado, Apólon.

Atormentava-me incessantemente o pensamento de que Liza podia vir a minha casa. (...) já é ruim o simples fato de que há de ver, por exemplo, como eu vivo. Ontem, apareci diante dela tão... herói... e agora, hum! (...) E o meu divã de linóleo, com enchimento à mostra na parte posterior! E o meu roupão, que não dá pra cobrir o corpo! Que frangalhos... E ela há de ver tudo isto; e verá também o Apolón. (...) (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 124/125)

Nem por um instante ocorre-lhe que, mesmo em sua situação, pudesse ainda assim realmente ajudar Liza. O homem do subsolo está tão preocupado com sua imagem, com a

maneira que aparecerá aos olhos de Liza que a realidade da situação da jovem é esquecida inteiramente. Ele sonha em lhe fazer sua própria confissão, mas teme aproximar-se dela por exercer já certa influência sobre a mesma, e teme que, por gratidão, fosse obrigada a corresponder ao amor deste.

Às vezes punha-me mesmo a sonhar, e com bastante doçura até. Por exemplo: “Estou salvando Liza, justamente pelo fato de que ela vem a minha casa e eu lhe falo... Faço a progredir, cuido de sua instrução. A seguir, percebo que ela me ama, que me ama apaixonadamente. Finjo não compreender (não sei bem para que este fingimento; provavelmente, apenas porque fica mais bonito). Finalmente, toda envergonhada, bela, trêmula, aos soluços, atira-se a meus pés e me diz que sou o seu salvador e que ela me ama acima de tudo neste mundo. Fico perplexo, mas... ‘Liza’, digo-lhe, ‘você pensa acaso que não notei o seu amor? Vi tudo, adivinhei, mas não me atrevia a atentar, primeiro, contra o seu coração, porque exercia certa influência sobre você e temia que, por nobreza, você se obrigasse intencionalmente a corresponder ao meu amor, fizesse à força nascer em si um sentimento que talvez não existe, e eu não o queria, porque isto é... despotismo... É indelicado. (bem, numa palavra, eu me desmanchava aí em alguma sutileza europeia, à George Sand, indescritivelmente nobre...)” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 127)

Novo momento com sutilezas irônicas e dialógicas: o narrador, aqui, expõe seu sonho através da descrição, e acrescenta sua própria fala no meio da descrição. Fala essa dirigida a um interlocutor específico, neste caso, Liza. Como se trata de um sonho, somos levados a crer que essas palavras são apenas desejos do que o homem do subsolo realmente gostaria de falar para Liza, desejos e palavras estas que talvez não se concretizem na realidade. Não bastassem essas relações discursivas, temos também a presença da ironia através da parodização quando o narrador se refere a um estilo “à George Sand”: certamente o narrador deve conhecer, de antemão, o estilo de George Sand, e aqui faz referência a ele de maneira parodística e irônica quando diz que acrescentaria a seu discurso o estilo do autor citado.

O homem do subsolo segue sonhando com a possibilidade da visita de Liza, ao mesmo tempo com medo, e também brigando com seu criado Apolón. O clímax maior deste episódio fica por conta do momento em que Liza aparece realmente em sua casa, justamente no momento em que o homem do subsolo está discutindo com Apólón a respeito do pagamento por seus serviços. Este momento se situa especificamente no capítulo nove da segunda parte, onde são introduzidos os últimos versos do poema de Nekrassov que abrem a segunda parte, quais sejam, “E corajosa e livremente em minha casa/Entra senhora e soberana!”.

Dada a revelação destes versos no início deste capítulo, temos, então, vários motivos para acreditar em novas relações irônicas sendo estabelecidas no texto em sentido amplo: a começar pelo fato de que o poema de Nekrassov, já comentamos anteriormente, se trata do tema da redenção de uma prostituta – tema este em voga na época em que a obra fora escrita.

A continuar pelo contexto da cena, afinal, é a cena em que justamente Liza – a prostituta – entra “soberana” ao recinto do homem do subsolo. Mais do que isso, o momento de entrada dessa personagem se insere justamente em um contexto embaraçoso, no qual o homem do subsolo não gostaria de estar.

O homem do subsolo tenta desfazer o embaraço, se justifica, e questiona Liza o porquê de ter vindo à sua casa. Esta lhe responde, por sua vez, que gostaria realmente de sair do mundo da prostituição. É aí que o homem do subsolo confessa a Liza seus reais motivos:

Por que você veio? Responda! Responda! - Exclamava, quase perdendo a consciência de mim mesmo. – vou dizer-lhe, mãezinha, para que veio aqui. Vejo porque eu disse então a você *palavras piedosas*. Pois bem, você ficou enternecida com elas, e agora quis ouvir de novo “palavras piedosas”. (...) Eu tinha sido ofendido, ao jantar, pelos que estiveram naquela casa antes de mim. Fui até lá para espancar um deles, um oficial; mas não deu certo, não o encontrei; tinha que desabafar sobre alguém o meu despeito, tomar o que era meu; apareceu você, e eu descarreguei sobre você todo o meu rancor, zombei de você. Humilharam-me, e eu também queria humilhar (...) Eis o que aconteceu; e você pensou que fui até lá de propósito para salvá-la, não? Você pensou isto? Você pensou isto? (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 137)

Súbito, o homem do subsolo continua com suas investidas maldosas, suas palavras são rudes e carregadas de um cinismo que não corresponde, de fato, ao que o homem do subsolo pode ser. Finalizado seu discurso, Liza o abraça para consolá-lo e ambos caem em prantos. Aqui, temos novamente uma cena com ressonâncias irônicas – cena, aliás, mais bela de toda a novela a nosso ver: Liza percebe que o homem do subsolo é alguém triste, que sofre, humilhado, porém de coração nobre. Por amor, por simples amor piedoso e desinteressado, Liza oferece seu carinho ao homem do subsolo. Este, entretanto, não por amor, mas por ódio e rancor guardados dentro de si, a segura por um instante e vinga-se dela colocando uma nota de cinco rublos na mão da jovem. Liza sai, o homem do subsolo se afasta por um momento, depois percebe que a nota de cinco rublos amassada ficou em cima da mesa, ele corre atrás dela escada abaixo, pensa por um momento em lhe pedir perdão, mas desiste. Liza já estará longe, e o narrador se indaga, enfim: “o que é melhor, uma felicidade barata, ou sentimentos elevados? Vamos, o que é melhor?”<sup>136</sup>

Com essa cena vemos claramente que Dostoiévski não poderia ter afirmado mais explicitamente que o coração do homem do subsolo, o cerne emotivo de sua natureza, não perdera ainda sua sensibilidade moral. Seu cérebro é que pervertera seu caráter e fora responsável por seu ato desprezível. Mais ainda: aqui é bastante intensa a ressonância da ideia

---

<sup>136</sup> *Ibid*, p. 145.



de Dostoiévski a respeito da purificação através do sofrimento como desculpa para o sadismo moral-espiritual, calcado num ideal de amor cristão ortodoxo. Isto é, embora o amor cristão seja o mesmo, as práticas religiosas e formas de pensamento religioso são diferentes na ortodoxia russa; mas, independentemente disso, Joseph Frank em seu trabalho biográfico realmente aponta para o fato de que Dostoiévski tinha a ideia de uma purificação através do sofrimento, purificação essa que devia servir como alento para o aspecto sádico moral-espiritual dos homens.

É nesse sentido também que é possível tecer relações entre a primeira e a segunda parte da novela: as temáticas relacionadas àquela discrepância entre “homens de ação” e “homens de pensamento” aqui ganham uma perspectiva diferente e ao mesmo tempo uma perspectiva análoga à discrepância entre o pensar e o agir do homem do subsolo. Quando este, lutando para preservar sua identidade humana, queria sofrer ele mesmo no “subsolo” em vez de se submeter às leis da natureza, a consciência e o sofrimento, neste caso, haviam sido afirmados como valores. Mas, enquanto a luta tem origem apenas na revolta negativa do egoísmo para afirmar a existência, enquanto esta não for orientada para algo positivo, inevitavelmente corre o risco de uma inversão diabólica. Sempre existe o perigo de que o egoísta, preocupado apenas consigo mesmo (e mais ainda: o romântico russo dos anos 1840 ou o radical russo dos anos 1860 a quem Dostoiévski tecia críticas), faça os outros sofrerem com a desculpa de ajudá-los a purificar-lhes as almas por via do sofrimento.

No sentido oposto a esse perigo exposto, Dostoiévski parece nos mostrar que, com a indiferença de Liza por sua humilhação, e com sua capacidade de um amor desinteressado, estas são as únicas maneiras de romper com a fórmula do egocentrismo falso e forçado. O ato de ela correr para os braços do homem do subsolo, após sua investida maldosa, ilustra bem isso. Ela estava pensando não em si, mas nele. E é justamente isso aquele ideal outro que o homem do subsolo estava procurando no final da primeira parte, mas que seu egoísmo não lhe permitira encontrar: o ideal de renúncia espontânea à personalidade (e também de afirmação da personalidade e reconhecimento da mesma pelo Outro) por amor.

Após a despedida de Liza, e após sua indagação primeira anteriormente citada, o homem do subsolo chega à conclusão de que tudo isso, todas as teorias ocidentais, todas as “leis da natureza” no fim, não valem nada: “Diexai-nos sozinhos, sem um livro, e imediatamente ficaremos confusos, vamos perder-nos; não sabemos a quem aderir, a quem nos ater, o que amar e o que odiar, o que respeitar e o que desprezar.”<sup>137</sup> Com isso, nos mostra

---

<sup>137</sup> *Ibid*, p. 146.

que a única esperança, a única saída para os problemas que atingem o homem do subsolo é – em concordância com o pensamento de Dostoiévski – rejeitar todas as ideologias ocidentais livrescas, estrangeiras, artificiais, e voltar “ao solo” russo, com sua incorporação espontânea do ideal cristão do amor desinteressado.

O narrador conclui assim suas memórias dando a impressão ao leitor de que passa um facão no enredo: aliás, ele nos diz que não quer mais escrever do subsolo, e súbito, aparece um narrador em terceira pessoa nos avisando que este “não se conteve e as continuou. Mas parece-nos que se pode fazer ponto final aqui mesmo<sup>138</sup>”. O fato de aparecer um narrador em terceira pessoa justo no final da narrativa parece uma bela surpresa aos olhos do leitor, já que, desde o início, o leitor fora conduzido a um relato em primeira pessoa, e não havia nenhum indício, em nenhuma parte, da presença de um narrador em terceira pessoa. Se esta é mais uma brincadeira irônica em toda estrutura narrativa, somos levados a desconfiar e a deixar apenas como sugestão hipotética, já que nossa pesquisa bibliográfica e genética sobre o autor russo não encontrou nenhum comentário específico a respeito dessa questão na formulação das *Memórias do Subsolo*.

Um pequeno adendo explicativo, talvez, seja aqui necessário: essa surpresa causada pela mudança de pessoa ao narrar causa espanto especificamente em um leitor dito *Ocidental* que está habituado a formas e estruturas específicas de narração – quais sejam, focalizando o discurso em primeira ou em terceira pessoa. Já em um leitor dito *Oriental* - e mais especificamente, russo – essa troca de focalização narrativa não causa espanto, sendo comum na literatura russa a troca de focos narrativos no decorrer do processo de narração.

O que parece ter ficado claro na análise da segunda parte da novela é que, se a primeira parte constitui um ataque direto contra Tchernichevski e contra suas ideias, a segunda faz ressonância à primeira, não necessariamente atacando com polêmicas um interlocutor ausente, mas sim mostrando, na prática – relatando – o que aconteceria se as ideias de Tchernichevski fossem levadas a cabo e testadas na realidade até seu limite. Essa ressonância entre as duas partes se dá de maneira dialógica e constitui um plano polifônico formal da obra: as temáticas da primeira e da segunda parte (especificamente a polêmica entre o “homem de ação” e o “homem de pensamento”, e a discrepância entre seu pensar e agir) se cruzam, fazem eco uma a outra, e são colocadas cada uma a uma luz diferente na narração. A ironia entra aí mais do que apenas figura de linguagem, mas sim como um elemento que arquiteta a narrativa, que se torna, ela mesma, o protótipo de composição formal da obra.

---

<sup>138</sup> *Ibid*, p. 147.

Mais ainda: Dostoievski soube brilhantemente, nesta obra, apresentar os vários discursos discrepantes que circulavam em sua época, o autor russo parece ter conseguido captar cada nuance, cada detalhe sutil desses discursos, e também conseguiu mostrar as incongruências dos mesmos, suas aplicabilidades na prática e suas consequências. Mais do que literatura por entretenimento, se pensarmos em termos de fruição estética por parte do leitor, a ironia presente em *Memórias do Subsolo* consegue apontar para vários lados, consegue fazer desta obra uma ferramenta questionadora da realidade e apontar para ecos e ressonâncias de discursos que por vezes seriam incompatíveis entre si naquele período histórico específico. É essa maneira de composição formal da obra – que se utiliza da ironia e de relações dialógicas circundantes entre vários discursos e uma consciência – que por vezes se distancia daquela estética *realista* que comumente conhecemos enquanto estilo de época preocupado em mostrar um quadro fidedigno da realidade enquanto tal. Para compreendermos melhor a questão, ou antes mesmo, para compreendermos melhor as características dessa estética realista presente em Dostoiévski proporemos uma análise complementar de cunho comparativo a seguir.

### **3.3 Análise complementar 1: Memórias do Subsolo e Memórias Póstumas de Brás Cubas – Um Dostoiévski brasileiro?**

É uma prática comum, no campo da teoria literária, ao nos depararmos com trechos obscuros de determinada obra, recorrermos a outras obras literárias com o intuito de explicar, de alguma maneira, de dar sentido àquele trecho obscuro do qual não conseguimos explicar dentro da própria obra. O crítico francês Antoine Compagnon comenta a questão nos mostrando que se trata de um procedimento essencial da pesquisa e dos estudos literários:

Quando uma passagem de um texto apresenta problemas por sua dificuldade, sua obscuridade ou ambiguidade, procuramos a passagem paralela, no mesmo texto ou num outro, a fim de esclarecer o sentido da passagem problemática. Compreender, interpretar um texto é sempre, com a identidade, produzir a diferença, com o mesmo, produzir o outro: descobrimos diferenças sobre um fundo de repetições. (COMPAGNON, 1999, p. 68)

Se assim o é, gostaríamos de ensaiar experimentar este método para compreender melhor nossa obra literária neste trabalho realizando, então, uma comparação com outra obra que se aproxima deveras de *Memórias do Subsolo*, ao menos em termos de estrutura formal,

presença da ironia, e período histórico: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

*Memórias Póstumas...* data de 1881, tendo sido escrita e publicada também em folhetins no ano anterior, da mesma maneira que *Memórias do Subsolo*. Esta, por sua vez, data de 1864, entretanto, ainda estamos no mesmo período de estilo literário conhecido como *realismo*. Mas, de maneira curiosa, vemos que ambas as obras se destoam, ao menos em partes, das características do *realismo* tal como conhecemos – de acordo com aquela definição arbitrária já comentada anteriormente, que gostaríamos de assumir como pressuposto – de um estilo preocupado em representar um retrato verossímil e fidedigno da realidade. Em *Memórias do Subsolo* há sim certos momentos em que é possível perceber a representação das mazelas da sociedade, há sim certo retrato da realidade tal como ela é – vejamos, por exemplo, as pobres instalações do homem do subsolo – mas este retrato não permanece no decorrer de toda obra. Já em *Memórias Póstumas...*, temos prioritariamente um retrato da realidade social brasileira sendo pintado pelo narrador no decorrer da obra.

Mais ainda: ambos os títulos são quase idênticos. Estamos diante do gênero memórias, gênero no qual o leitor é levado a crer pelo seu conhecimento prévio que se trate de uma obra onde estão reunidas memórias, vivências e experiências do passado de determinado personagem. Ou seja: há a expectativa prévia, por parte do leitor (neste caso, o leitor *empírico*) de encontrar uma narrativa no passado, conduzida em primeira pessoa, e cujo narrador já se encontra em idade avançada no presente. Entretanto, e ironicamente, não é isso que acontece: em *Memórias do Subsolo*, já o vimos, encontramos duas partes aparentemente distintas, compostas por uma sessão de polêmicas e questionamentos, além de digressões e taragelices; e outra composta por um breve relato do passado do narrador, constituindo aí sim suas memórias. Vale lembrar ainda, brevemente, do quadro teórico proposto por Bakhtin que vê a formação dos gêneros na obra de Dostoiévski fortemente influenciada pelos gêneros antigos tais como a sátira menipeia e o fenômeno da carnavalização na literatura.

Já em *Memórias Póstumas...*, o leitor se depara com um personagem já morto que resolve contar, de maneira complexa, envolvendo vários retornos e flash backs, os acontecimentos de sua vida. Mais do que isso, o leitor se depara não com um “autor defunto”, mas sim com um “defunto autor”, o que gera surpresa ao leitor e suas expectativas, e também traz problemas latentes à verossimilhança e à estrutura da obra, já que a concepção de um “defunto autor”, ao contrário de um “autor defunto”, se trata, antes de tudo, de uma personificação, isto é, se trata de elevar à espécie humana (neste sentido, concebido como natural e verossímil) um defunto, o que seria considerado ledor absurdo pelo senso comum.

Seja como for, este ganha vida, é considerado um homem normal entre os homens na terra, e toma conta dos rumos de sua narração. Em *Memórias do Subsolo* o personagem narrador está vivo, embora vivendo no “subsolo”, metáfora que ele mesmo aplica para designar as pessoas que estão à margem das outras pessoas ditas “homens de ação”. Ainda em relação ao gênero, embora estejamos diante do gênero memórias, cujo teor autobiográfico se faz presente, ambas as obras diferem em termos estruturais amplos, por serem uma considerada romance, e a outra, novela.

Em ambas as obras o narrador se dirige ao leitor em dados momentos, joga com os efeitos de sentidos aí estabelecidos. Entretanto, em *Memórias do Subsolo*, como já o vimos anteriormente, somos levados verdadeiramente a crer que o interlocutor ausente do homem do subsolo seja um partidário de Tchernichevski, adversário a quem Dostoiévski gostaria de debater. Em alguns poucos momentos o narrador *realmente* se dirige ao leitor fora da obra, o leitor *empírico*, fazendo-o questionar sobre o estatuto da narrativa e solicitando – embora contraditoriamente negando – sua opinião sobre aquilo que está sendo narrado.

Em *Memórias Póstumas...*, ao contrário, o narrador conversa com o leitor de maneira a, por vezes, confundi-lo. Há uma aresta complicadora e provisória da ironia funcionando lá, já que, com a volubilidade do narrador, este nos mostra a efemeridade das coisas e da realidade que o circunda, e gostaríamos de sugerir também, aproximações neste caso com a ironia romântica na obra de Machado. Além disso, o personagem narrador – Brás Cubas -, que conduz a narrativa é um narrador volúvel, digressivo, pratica vários rodeios em seus relatos – a narrativa não é linear – e não é confiável. Ele, em determinados momentos da narrativa, mente, pratica o embuste, confunde o leitor. Já em *Memórias do Subsolo*, embora o narrador também seja instável e digressivo, é absolutamente confiável: ele quer, de fato, narrar uma história, relatar algo acontecido com ele, além de expor suas ideias. Em *Memórias Póstumas...* embora haja sim um enredo a ser contado, este não parece ser o propósito fundamental do narrador, já que ele opta por jogar em vários momentos e demonstrar certa desfaçatez e mesmo irresponsabilidade: não sentimos confiança em lhe aceitar propor contar uma história.

Atentemos-nos também para os personagens das obras: em *Memórias do Subsolo* temos um ex-funcionário da aristocracia russa que fora desligado de suas funções e agora vive de rendas do governo. Se anteriormente este personagem já se sentia oprimido e deixado à margem, agora então se sente mais ainda, no “subsolo”, como ele próprio diz, já que sua condição financeira e classe social decaíram em função disso. Em *Memórias Póstumas...*, temos Brás Cubas, filho bastardo da família Cubas que recebe uma herança, e ainda assim,

tenta algumas vezes entrar para a política pois esta lhe seria um meio de ascensão social. Para além disso, temos em Brás Cubas a personificação de certa mesquinharia social e insensatez levada também pela desfaçatez. Brás Cubas aspira a uma superioridade qualquer, mesmo que seja um bispo de igreja, mas desde que seja uma posição superior. Já o homem do subsolo, já o vimos, aspira a outro ideal que se transpõe como alternativa à aceitação total e limitante das “leis da natureza”. Enquanto em Machado temos um personagem que – no jargão popular – parece não estar nem aí com nada, em Dostoiévski temos um personagem paradoxalista que expõe suas ideias e está engajado em um objetivo específico.

Não menos importante é levar em conta, também, o contexto histórico específico de cada obra: na Rússia temos o conturbado período de emancipação dos servos, que ocorre efetivamente no regime de Alexandre Czar II no ano de 1861. Entre o ano de 1861 e 1862 houve várias revoltas e manifestações na Rússia protestando a favor e contra a atitude do Czar, já que esta não melhorou a situação social vigente na época, tornando o sonho de igualdade de alguns mera utopia: os servos, agora emancipados, perambulavam por aí trazendo nas costas as marcas de sua pobreza e os donos de terras acabaram sem mão de obra. Temos aí um quadro que já conhecemos bem, e que se repetiu também no Brasil com a abolição da escravatura, quadro este que só contribui para o agravamento das divergências sociais. Ainda na Rússia, vale acrescentar também a reforma no sistema judiciário em 1864, que abolia os castigos a chibatadas e também estabelecia novas formas de julgamento penal e legislativo levado por certa arbitrariedade de cunho psychologizante. Lembremos brevemente que *Memórias do Subsolo* fora escrita entre 1862 e 1863 e publicada a primeira parte nos folhetins em 1863 e a segunda parte em 1864. Dostoiévski, somos levados a crer, estava ciente das mudanças ocorridas na sociedade neste período, incluindo as consequências da reforma judiciária prestes a ser a provada e da emancipação dos servos. Mais ainda, mesmo apesar de tais mudanças promovidas pelo Czar, a Rússia ainda se mantinha atrasada política e economicamente em relação à Europa, e o povo russo obviamente ficara insatisfeito com isso. O problema maior, entretanto, reside justamente no paradoxo de, ao tentar modernizar a Rússia pelos mesmos moldes de ideias advindas do Ocidente (e, neste caso, isso inclui a emancipação dos servos como proposta inovadora), via-se que este não era aplicável ao contexto social russo, e mais trazia problemas do que solução.

Lembremos também de um breve momento anterior a este na Rússia, especificamente aquele relacionado às mudanças promovidas por Pedro I, o Grande, que incluíam aí a modernização da Rússia e a construção da rica capital São Petersburgo como uma

porta para a Europa. Marshaw Berman<sup>139</sup> comenta o período em questão mostrando com brilhantismo - através de uma análise de cunho marxista, e se atentando para o aspecto da modernização do espaço russo através de São Petersburgo - como e o quanto essas transformações influenciaram não só a Dostoiévski como vários outros escritores da época. Para Berman, o espaço de São Petersburgo, e mais especificamente a avenida Nevski – espaço cosmopolita por si só – não poderia ser, senão, o melhor lugar para exemplificar vividamente as discrepâncias sociais existentes na sociedade russa naquele período.

No Brasil, a cena não é muito diferente: temos um contexto de passagem de um império à república e também um contexto de abolição da escravidão, um contexto, enfim, de mudanças na ordem econômica e social, mas que ainda se mantinha atrasada em relação à metrópole e cujas relações sociais ainda eram arcaicas, dos tempos de Brasil colônia. Roberto Schwarz, em seu ensaio *Um mestre na periferia do capitalismo* formula a questão e nos mostra um quadro da realidade social brasileira daquele período:

É sabido que a emancipação política no Brasil, embora integrasse a transição para a nova ordem do capital, teve caráter conservador. (...) Noutras palavras, o senhor e o escravo, o latifúndio e os dependentes, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação permaneciam iguais, em contexto local e mundial transformado. No tocante às ideias, caíam em descrédito as justificações que a colonização e o Absolutismo haviam criado, substituídas agora pelas perspectivas oitocentistas do estado nacional, do trabalho livre, da liberdade de expressão, da igualdade perante a lei, etc., incompatíveis com as outras, em particular com a dominação pessoal direta. No plano econômico político firmava-se o sistema internacional polarizado pela industrialização capitalista, especialmente inglesa, cujo lado liberal pautaria a consciência do século. (...) o curso local das coisas confundia o juízo, quando não ensinava uma avaliação discrepante. O tráfico de africanos por exemplo continuou a ser um alto negócio, "o mais lucrativo sob o sol", até a sua suspensão definitiva em 1850. Mesma coisa para o ciclo do café (...) Assim, a ligação do país à ordem revolucionária do capital e das liberdades civis não só não mudava os modos atrasados de produzir, como os confirmava e promovia na prática, fundando neles uma evolução com pressupostos modernos, o que naturalmente mostrava o progresso por um flanco inesperado. O estatuto colonial do trabalho, desassistido de quaisquer direitos, passava a funcionar em proveito da recém constituída classe dominante nacional, a cujo adiantamento a sua continuidade interessava diretamente. A mão-de-obra culturalmente segregada e sem acesso às liberdades do tempo

<sup>139</sup> Cf. especificamente o cap IV de BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1986, p. 167., onde o autor analisa com profundidade desde a construção de São Petersburgo, encomendada por Pedro I, O Grande, até a divergência entre Dostoiévski e Tchernichevski a respeito do Palácio de Cristal, e também comenta sobre Puchkin, e Gógol, a respeito de suas representações literárias no que concerne aos homens e tipos sociais inferiores na sociedade naquele período. É válido sublinhar, nesse contexto, o fato de que a abertura e o impulso dado por Pedro I para a modernização – e também ocidentalização – da Rússia, fora prejudicado posteriormente por Nicolau I, que mantivera uma posição conservadora e assegurou a contenção do desenvolvimento econômico russo numa época em que as economias europeia e dos Estados Unidos estavam em expansão. Mais do que isso, a imagem de São Petersburgo passara a ser a de uma cidade-fantasma, na qual a grandeza e magnificência de seu projeto inicial estariam fadadas a se dissipar no ar sombrio. É esse espaço contraditório que, para Berman, não poderia ser mais propício ao desenvolvimento de personagens literários como Goliádkin de Dostoiévski ou mesmo o homem do subsolo.

deixava portanto de ser uma sobrevivência passageira, para fazer parte estrutural do país livre, a mesmo título que o parlamento, a constituição, o patriotismo revolucionário, etc., igualmente indispensáveis. (SCHWARZ, 2000, p. 36/37)

As discrepâncias sociais não param por aí. Relembremos alguns fatos importantes da história de nosso país: em 1808 temos a chegada da corte portuguesa ao Brasil, em 1822 temos a proclamação da independência em relação à metrópole europeia, em 1824 temos a primeira constituição outorgada do império, e em 1831, pressionado por todos os lados, a abdicação de D. Pedro I. Mais: apenas em 1850 foi promulgada a lei que extinguiu o tráfico internacional de escravos para o Brasil, e somente em 1888 é declarada oficialmente a abolição da escravatura, vinte e oito anos após a emancipação dos servos na Rússia. A elite brasileira, bem como a corte imperial, tinha como propósito também a modernização do Brasil e a aplicação das ideias de certo ideal liberal advindas da Europa. Entretanto, há uma enorme desarticulação na medida em que essas ideias não atendiam aos interesses de todas as camadas da sociedade, desagradando tanto às elites proprietárias de terras, quanto aos escravos. Novamente, trazendo a voz de Schwarz,

No que diz respeito ao ideal liberal, encontraremos uma variação de apreciações correlata. Necessário à organização e à identidade do Novo Estado e das elites, ele representa progresso. Por outro lado não expressa nada das relações de trabalho efetivas, as quais recusa ou desconhece por princípio, sem prejuízo de conviver familiarmente com elas. Daí um funcionamento especial, sem compromisso, com as obrigações cognitiva e crítica do Liberalismo, o que abala a credibilidade deste último e lhe imprime, a par de feição esclarecida, um quê gratuito, incongruente e iníquo. Contrariamente ao que as aparências de atraso fazem supor, a causa última da absurda formação social brasileira está nos avanços do capital e na ordem planetária criada por eles, de cuja atualidade as condutas disparatadas de nossa classe dominante são parte tão legítima e expressiva quanto o decoro vitoriano. (...) Em resumo, o país constituía-se numa formação *sui generis*, com questões práticas e ideológico-morais próprias, de imensa relevância, nas quais a atualidade mundial expunha alguns de seus segredos e se podia problematizar por sua vez. (SCHWARZ, 2000, p. 38/39)

Temos, então, um caso parecido com o da Rússia aproximadamente no mesmo período: as ideias “ocidentais”, importadas da Europa a respeito de progresso econômico, de liberdade, igualdade e fraternidade, de abolição da escravatura e liberalismo ao serem aplicadas no contexto brasileiro e russo não funcionavam na prática, e só revelavam mais ainda as discrepâncias sociais. Entretanto, é válido sublinhar, em *Memórias do Subsolo* Dostoiévski tenta fazer uma crítica direta, através da literatura, a respeito da aplicação das ideias ocidentais e suas consequências para o povo russo. Já em *Memórias Póstumas...*, ao invés de fazer uma crítica direta às ideias advindas da Europa, a crítica se dá de outra maneira: Machado nos mostra um quadro discrepante de uma sociedade brasileira que já



possuía esses valores, mas através de um narrador que assume, em sua forma, a volubilidade enquanto condutora de sua posição. Mais ainda: Schwarz nos mostra, nesse sentido, que a volubilidade assumida pelo narrador de *Memórias Póstumas...*, se contrasta com a ideologia ambivalente das elites brasileiras no período em que a obra está vinculada:

Noutras palavras, a volubilidade de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional. Esta acompanha os passos do livro, que têm nela o seu contexto imediato, ainda quando não é explicitada ou mesmo visada. Cria-se um efeito de complexidade tácita, presente em todos os momentos, mesmo os aparentemente singelos, que é um fato de composição e, naturalmente, um trunfo da prosa de ficção machadiana. (SCHWARZ, 2000, p. 47)

Ou seja: dadas as discrepâncias da sociedade brasileira naquele período histórico específico – e principalmente, aquela referente às elites locais e à mão-de-obra escrava que dependia daquela –, a narrativa de Machado encarna, assim, esses elementos resultando em um narrador que só pode assumir uma posição de volubilidade e desfaçatez. E, mais do que isso, Schwarz também nos mostra que este é técnica literária, “é sinal da futilidade humana, é indício de especificidade histórica, e é uma representação em ato do movimento da consciência, cujos repentes vão compondo o mundo - vasto, mas sempre interior<sup>140</sup>”. Atentemos-nos, entretanto, para uma diferenciação importante na comparação das obras: especificamente aquela em relação ao contexto histórico de onde os enredos se desenvolvem e o contexto histórico de publicação das obras. Em *Memórias Póstumas...*, embora tenha sido publicada em 1881, a trama se passa nos idos de 1830 a 1860, período que o Brasil ainda vivencia o regime de escravatura. Já em *Memórias do Subsolo*, a trama se passa entre os anos 1840 a 1860, período em que a Rússia vive sua efervescência de ideias românticas e egoístas e período onde o homem do subsolo se recorda de suas memórias no presente. Ambas apresentam certos caprichos e relaxos diante da trama, mas em Machado, temos o capricho de classe (referente a uma dada classe social antagônica) encarnada na figura de Brás Cubas que se desvela enquanto caráter mesquinho e volúvel em uma sociedade ainda vivenciando a escravatura. A análise que Schwarz desenvolve, de cunho marxista, se refere aos antagonismos sociais existentes ainda nessa sociedade. Em Dostoiévski, ao contrário, temos no homem do subsolo um capricho pessoal como forma de protesto ao determinismo e às leis da natureza que objetificam o homem e reduzem o significado de sua existência. As temáticas, neste caso, são diferentes em cada obra.

<sup>140</sup> SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 197.

Atentemos-nos também para o fato de que o narrador de *Memórias Póstumas...* também se utiliza da ironia em seu discurso, mas com efeitos diferentes daqueles encontrados em *Memórias do Subsolo*: em Machado de Assis, longe de termos um interlocutor ausente ou um interlocutor específico no qual o narrador contra ataca com polêmicas, temos na verdade a utilização da ironia ligada diretamente à paródia e à sátira como forma de ridicularizar e mostrar a falsidade e invalidez destes discursos aparentes circundantes na sociedade brasileira – vemos isso através das várias invocações espirituosas de Brás à tradição literária do Ocidente, bem como anedotas filosóficas e eruditas que conferem à narrativa um sabor culto e universal, embora pitoresco (em tom parodiado que, por sua vez, resulta em ironia) e farsesco frente à elite local. As arestas da ironia que melhor se encaixam na prosa Machadiana são a aresta lúdica e a provisória: diferentemente de *Memórias do Subsolo* em que a ironia passa a ser elemento que arquiteta a composição formal da obra, em *Memórias Póstumas...*, a ironia é utilizada apenas com intenção de humor, em alguns casos, e com o intuito de mostrar desinteresse e volubilidade, além de desfaçatez e efemeridade das coisas diante de uma realidade social antagônica: ao invés de escolher um lado específico e defendê-lo, o narrador, ao contrário, parece ao mesmo tempo escolher os dois, ou não escolher nenhum lado, e toma uma atitude desinteressada diante do mesmo. Neste caso, não é especificamente a ironia a marca predominante da obra que se torna também elemento formal que a arquiteta, mas sim o aspecto da volubilidade, marca distintiva do narrador que a utiliza.

Entrementes, mesmo que as funções da ironia sejam diferentes em cada obra, somos levados a crer que ambas constituam, de alguma maneira, vozes dissonantes<sup>141</sup> de seu tempo, que por sua vez fazem com que não se encaixem estritamente aos padrões normativos e característicos de sua época. Embora ambas as obras tragam à sua maneira a representação de dado retrato social, a função deste é diferente em cada uma delas, dadas as discrepâncias ideológicas específicas de cada contexto. Na Rússia, Dostoiévski apontava especificamente para as consequências de se levar a cabo – considerando um valor moral aí imbuído – determinada ideia que não condizia, a seu ver, com sua aplicabilidade ao povo russo. No Brasil, Machado de Assis, mais do que atribuir algum valor moral rígido e mostrar abertamente determinada posição, pintava um quadro de uma realidade antagônica que ainda

---

<sup>141</sup> A hipótese já foi levantada anteriormente em um trabalho recente de André Dias, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Cf. especificamente *Dostoiévski – um dissonante*, in: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: letras, linguística e suas interfaces*, nº 40, p. 291-308, 2010. Neste trabalho, o autor faz uma comparação entre a obra de Lima Barreto e Dostoiévski levando em consideração o contexto histórico e social das obras em questão, e nos mostra que estes autores constituem vozes dissonantes de seu tempo já que levantam a voz contra grupos hegemônicos e contra discursos totalizadores de sua época.

estivera se formando e que ainda mantinha seu funcionamento de maneira arcaica, e ao mesmo tempo manifestava valores incompatíveis entre si.

Considerando essas comparações realizadas até aqui já é hora de nos perguntarmos, talvez, com certa ousadia: seria Machado de Assis um Dostoiévski brasileiro? A essa pergunta, a resposta pode ser afirmativa apenas se considerarmos as aproximações a respeito da utilização da ironia em suas obras, e também aquelas a respeito de ambos os autores serem considerados vozes dissonantes contra uma hegemonia instaurada em sua época. Entretanto, por outro lado, a comparação, a nosso ver, não se faz justificável de todo, já que as formas de narrar, bem como os lados para os quais as diferentes arestas da ironia apontam – e com elas seus respectivos efeitos de sentido –, além do contexto específico de cada autor e de cada obra, são eles bem diferentes entre si. O que parece haver, como aproximação, se considerarmos que estamos em um período histórico específico e bem contextualizado, é a relação com uma estética que leve em conta as várias artimanhas discursivas – sejam elas pelo capricho pessoal, pela ironia ou pela desfaçatez – para representar dada realidade social. De maneira dialética, a análise de Schwarz para com a obra de Machado nos mostra como a forma artística literária representa, de maneira análoga, os antagonismos sociais experimentados por uma sociedade brasileira ainda em transição e transformação. Dostoiévski, de maneira paralela, não necessariamente mostra os antagonismos sociais de dada sociedade, mas sim provoca, através do exercício da literatura, a experimentação de uma ideia até seu limite.

Para além de aproximações ou distanciamentos entre as obras, e independentemente também do longe espaço temporal que separam elas, o que resta é o caráter construtivo da literatura: com elas, mesmo distantes, conseguimos muito aprender e apreender sentidos novos que dialogam invariavelmente com a realidade que as circundam, sejam estes sentidos que flertam com questões políticas, ideológicas e sociais daquela época e que nos ajudam a iluminar melhor determinado período histórico e as relações sociais lá estabelecidas. A literatura, neste caso, através do exercício de ficção, nos propõe o exercício do ensaio, da possibilidade, e da reflexão de problemas que tangem à esfera social.

Com o intuito de lançarmos mais luz ao nosso corpus, proporemos a seguir outra análise complementar, desta vez nos atentando à formação arquetípica dos personagens de Dostoiévski. A proposta se justifica, pois, ao lançarmos olhares com profundidade para a formação de determinados personagens, compreendemos melhor a forma com que se estruturam determinadas narrativas do romancista russo em termos de composição formal. Mais ainda: se anteriormente analisamos a formação e influência de gêneros na obra de

Dostoiévski, e o tipo de discurso presente em *Memórias do Subsolo*, agora já é hora de complementar a análise propriamente dita apontando para o personagem e sua formação.

### **3.4 Análise complementar 2: A formação arquetípica dos personagens de Dostoiévski – o homem do subsolo como mitologema fundamental**

Mostramos anteriormente, com Todorov, um ponto de vista antropológico para nos ajudar a iluminar um ponto específico de nossas reflexões teóricas – qual seja, as várias instâncias do Eu que explicam, de alguma maneira, as várias vozes que circulam na consciência do narrador. Mostramos também um ponto de vista de cunho marxista com a análise de Schwarz para com a obra de Machado comparando com a obra de Dostoiévski. Aqui, gostaríamos de oferecer um terceiro ponto de vista calcado na análise de alguns arquetipos da literatura e mostrar como o homem do subsolo representa um mitologema fundamental na no universo da prosa de Dostoiévski.

A premissa para este tipo de análise se dá na medida em que se aceita a postura de que a literatura (especificamente a literatura escrita, bem como seus gêneros análogos que conhecemos bem no Ocidente: o romance, a novela, o conto, etc) se desenvolve através da atualização dos mitos e arquetipos desde a antiguidade, seja em contextos e formas das mais variadas, seja através da paródia ou do intertexto. Essa concepção vai ao encontro daquela já mostrada em Bakhtin, na qual a literatura se desenvolve a partir da influência dos gêneros antigos através da paródia e do fenômeno da carnavalização.

A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopeia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. Na antiguidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do *duplo destronante* do mesmo "mundo às avessas". (...) Em Roma, a paródia era momento obrigatório tanto do riso fúnebre quanto do triunfal (ambos eram, claro, rituais do tipo carnavalesco). (...) Na paródia literária formalmente limitada da Idade Moderna rompe-se quase totalmente a relação com a cosmovisão carnavalesca. Mas, nas paródias do Renascimento (Erasmus, Rabelais, e outros), a chama carnavalesca ainda arde: a paródia é ambivalente e sente sua relação com a morte, a renovação. (BAKHTIN, 2010, p. 145/146)

Se assim o é, a análise de como determinado texto literário é construído em termos de atualização de certos elementos antigos – e neste sentido, de como também o personagem é formado a partir da influência de outros já pré-existentes, bem como através da atualização de mitos e arquetipos - parece ter muito a nos oferecer enquanto ferramenta para a compreensão da dimensão do texto literário e sua relação com a sociedade e o período histórico a ela

vinculados. Retomemos aqui brevemente alguns conceitos importantes: mitos são pequenas histórias, geralmente de cunho fantástico (isto é, que admite certa inverossimilhança, que tem algo de inexplicável à luz da razão), e que explicam as relações básicas entre os homens e o mundo. São narrativas que dão sentido ao mundo. Os arquétipos, por sua vez, dentro de uma concepção Junguiana são "imagens primordiais" originadas de uma repetição progressiva de uma mesma experiência durante muitas gerações e armazenadas no inconsciente coletivo. Aqui se incluem símbolos, micronarrativas semiestruturadas, e mesmo a narrativa dos mitos. Para além destes, existem também as estruturas arquetípicas e os motivos literários que se desenvolvem na literatura. Podemos citar, como exemplo, a figura do bufão da corte da Idade Média, que se transforma em motivo literário nas narrativas ulteriores. Ou mesmo alguns dos mitos gregos antigos, como o mito de Prometeus, que se transformam, posteriormente, em motivos literários (Frankstein, Fausto) e sobrevivem até hoje. Estes, de maneira análoga, têm uma história própria e um desenvolvimento próprio.

Recordemos-nos brevemente – e de maneira generalizada - alguns mitos fundamentais do ocidente: a respeito da origem do mundo temos o mito da criação do mundo (a invasão do cosmos sobre o caos e vice-versa) representado na forma de luta (Zeus contra Crhonos), e o mito escatológico (o caos contra o cosmos na forma de dilúvio, incêndio, fim do mundo, apocalipse, são alguns exemplos mais comuns)<sup>142</sup>. Posteriormente surgem os mitos da criação da natureza (diretamente ligado às repetições cíclicas naturais, o surgimento do pensamento histórico e do calendário), a morte e a ressurreição do herói na forma de outros elementos. O mito de Ceres e Perséfone, a relação da mãe-terra-natureza e pai-céu, bem como a escassez da natureza e o período de fertilidade são um bom exemplo destes.

Com a evolução e desenvolvimento do pensamento histórico do homem se dá também a evolução de sua relação com a sociedade, e consequentemente o surgimento da consciência individual. É aqui que entram os mitos heroicos ditos tardios que representam a cosmicização da consciência individual (a luta do cosmos/consciência contra o caos inconsciência). O mito fundamental da criação do mundo (cosmo/caos) se converge agora para o ingresso do homem no meio social maduro. A figura do herói, neste caso, é aquela que encarna a sociedade humana, que se identifica com uma tribo, com o coletivo. Neste estágio de desenvolvimento do mito fundamental há a preocupação, então, de se construir o mundo feito para o homem, por isso a identificação deste com a sociedade. O herói passa a ter a função, então, de lutar contra as forças tectônicas e demônicas que representam o caos, a

---

<sup>142</sup> Uma obra fundamental neste sentido, para averiguar mais exemplos, é a *Teogonia* de Hesíodo.

desordem, e tem por função também eliminá-las por perturbarem a vida pacífica da humanidade. Meletinski (2002, p. 128) alerta para o fato de que, por mais que o herói encarne o coletivo, na luta entre o bem e o mal, o próprio e o alheio, não se inclui, necessariamente, a luta da consciência individual do herói contra a inconsciência coletiva; isso só vai ocorrer, de fato, bem mais tarde na literatura do século XVIII e XIX com o aparecimento dos duplos e com os diálogos travados entre o personagem e si mesmo.

Ainda em relação ao desenvolvimento dos mitos e arquétipos, observamos também, nos mitos heroicos tardios as figuras comuns de serpentes, dragões, e monstros com o qual o herói tem de lutar. Ao lado deste, temos a figura também dos irmãos enquanto representação da sombra da personalidade, ou mesmo a figura da madrasta em forma de bruxa, como rival alheia não pertencente ao círculo social comum. No mito heroico desenvolvido (particularmente na trova e no romance de cavalaria da Idade Média) esboça-se nitidamente uma tendência para a centralização da narrativa do herói, sendo que as personagens se dividem entre suas coadjuvantes ou antagonistas que se reúnem ao redor do herói. Paralelo a estes está também a figura do bufão da Idade Média – figura de instituição social que vira motivo literário - e do *trickster* trapaceiro que vão resultar, mais tarde, nas comédias e quiproquós rabelaisianos. Além destes, vale citar também a figura do bode expiatório, calcado numa concepção judaico-cristã de misericórdia e redenção, aquela figura que é escolhida para encarnar todos os pecados da humanidade; e também a figura dos duplos, que remontam diretamente ao mito de *Doppelgänger*, reatualizados tardiamente na literatura romântica do século XVIII e XIX.

Levando em conta a evolução dos arquétipos e atualização dos mitos através da literatura é possível afirmar, com certa segurança, que em meados do final da Idade Média já temos os prenúncios do surgimento da narrativa madura (aqui entendida como bem estruturada na forma de romance, conto ou novela) que viria a aparecer alguns séculos mais tarde com tramas e enredos complexos, com personagens principais e secundários interligados por uma trama. Neste sentido, o arquétipo (pensando especificamente na figura do herói a que ele encarna ou representa) não só estrutura o personagem enquanto tal, mas também estrutura a organização da narrativa a partir das ações do herói e dos personagens em volta de si.

Esse movimento de estruturação narrativa é perceptível tanto na literatura ocidental quanto oriental: se observarmos particularmente a literatura russa do século XIX, vemos que ela é muito rica em termos de arquétipos e mitos, embora um tanto distintos daqueles presentes na literatura ocidental. Exemplos disso são Púchkin e Gógol, dos quais havia anteriormente um jogo irônico com os motivos tradicionais e clichês estilístico, bem como

com a transformação do arquétipo demônico em simbolismo da tentação da burguesia pelo dinheiro<sup>143</sup>. Em Dostoiévski, de maneira análoga, há o aprofundamento psicológico da problemática de Gógol e as representações dos ditos “homens sem importância” gogolianos, que vão dar origem aos “homens supérfluos” que aparecem na obra de Dostoiévski.

O mote dos conflitos sociais, a luta do bem e do mal, conduz em Gógol a transformação dos arquétipos e mitos primordiais em épos, e de épos em cotidiano social, representados na forma de novela e romance da idade moderna. Em Dostoiévski estes mesmos motes estão presentes de maneira mais acentuada, e na perspectiva da obra mais tardia, a luta do cosmos contra o caos se transporta para a profundidade da alma humana, dando origem ao “subsolo psicológico”; e neste sentido, o homem do subsolo parece ser o representante primordial deste tipo.

Antes de averiguarmos essas transformações profundas, mencionemos alguns temas arquetípicos tradicionais que ainda aparecem na obra de Dostoiévski: o *microkosmos* de uma pequena província, a figura do bufão, a figura de um herói *trickster* cultural lutando pelo amor de sua dama, e mesmo a heroína impostora fazendo o papel inverso do herói masculino são alguns exemplos que aparecem na novela *O sonho do Tio*, publicada em 1859. A protagonista Mária Aleksandróvna, primeira-dama da cidade, tem por objetivo casar sua filha zina com um homem rico – o príncipe K – e deixar a cidade. Para isso, recorre a uma retórica magistral no intuito de convencer a filha a casar-se com o decrépito príncipe e conseguir dinheiro dele. De outro lado, está Pável Mozgliákov, apaixonado por Zina, mas rejeitado por ela, e se apresenta como um verdadeiro impostor ao se apresentar como o sobrinho do príncipe.

Zina pede a mão do príncipe, e este vai dormir perturbado pela emoção do ato. Como a senilidade o priva da capacidade de discernir a distância entre os fatos da vida real e da fantasia, acorda perturbado sem saber bem o que aconteceu, lembra-se muito vagamente do pedido de casamento, e acredita ter sido um sonho. Mozgliákov, obviamente interessado em Zina e na eventual herança do velho, o convence de que tal pedido não passou de um sonho, e o príncipe acaba concordando. Temos o lócus perfeito para o quiproquó que vai resultar no escândalo e no desdobramento carnavalesco, bem como na paródia da burguesia em decadência. O desfecho da novela se encaminha para o desmascaramento de todas as trapaças – tanto das mulheres quanto a de Mozgliákov – Zina casando-se com um governador-geral, e Mozgliákov, menosprezado por Zina em um baile que fora convidado pelo mesmo governador-geral, acaba sozinho, parte da cidade no dia seguinte, em busca de seu destino.

---

<sup>143</sup> Vejamos, por exemplo, as tramas e motivos envolvidos de *O cavaleiro de Bronze* e *Eugenie Onegin*, de Púchkin, e mesmo *O Capote* e *Almas Mortas*, de Gógol.

Mozgliákov, de um lado, pode ser lido como uma atualização do herói cultural *trickster* às avessas, muito comum nos romances de cavalaria de Idade média, na medida em que é ele quem luta para que a justiça seja feita, prepara a derrota da impostora Zina, e ao mesmo tempo luta para conquistar o coração de uma mulher. É curioso notar que o próprio nome deste personagem carrega certa ambiguidade, já que *mozgliák*, em russo, pode significar “homem cerebral”, que usa a racionalidade, e também “fraco”, “mirrado”. É o que acontece na narrativa quando ele mostra sua inteligência para derrotar os planos de Zina, mas ao mesmo tempo demonstra seu aspecto fraco por não conseguir levar a cabo os planos e terminar sozinho. Vemos, neste sentido, que a mistura de tons elevados com as fraquezas humanas parece ser uma constante na formação dos personagens de Dostoiévski: Raskolnikov, o homem do subsolo, e mesmo Stavróguin parecem possuir tons elevados e fraquezas de espírito e mesmo de caráter.

De outro lado, as personagens Mária Aleksandróvna e Zina podem ser lidas como a inversão do papel do herói masculino. São elas dotadas de coragem e perspicácia e que enfrentam qualquer situação e saem vencedoras. Entretanto, elas podem ser lidas também como uma representação simbólica do arquétipo demônico que se transforma na tentação burguesa pelo dinheiro. Dostoiévski se utiliza deste mesmo mote já presente anteriormente em *O Capote* de Gógol como forma de paródia e crítica à decadência burguesa dos anos 1850 na Rússia. Mas aqui, ganha uma projeção maior ao intensificar o aspecto psicológico e o caráter das paixões humanas em seus personagens.

Em *A Aldeia de Stépanthikovo*, novela também publicada em 1859, Dostoiévski continua a utilizar alguns motivos literários antigos, como o bufão da Idade Média, mas desta vez com o tom de comédia farsesca voltando-se para o humor e também aprofundando as complexidades e profundezas da alma humana. A novela tem um enredo e ações rápidas, poucos acontecimentos que se sucedem em tão poucos dias: Fomá Fomitch, sobrinho do coronel Rostánov, ao chegar em uma aldeia distante narra as particularidades do local com seus olhos incrédulos, e boa parte da trama consiste em vários estratagemas inventados por Fomá para perseguir e mortificar o coronel. A trama fica mais séria quando Fomá resolver arquitetar um plano junto com a mãe deste – Madame La Générale – para convencê-lo de se casar com Tatiana Ivánova, possuidora de um bom dote. Entretanto, o coronel Rostánov tem preferência por Nastenka, a preceptora de seus filhos; e ao saber da predileção do oficial, Fomá e Madame perseguem a jovem impiedosamente procurando afastá-la do caminho. O desfecho se encaminha para a concretização do casamento de Nastenka e o ataque do coronel contra Fomá depois deste caluniá-lo junto de Nastenka.



As figuras de Fomá e o coronel Rostánov merecem atenção especial. A começar pelos paralelos: Fomá é um jovem intelectual egocêntrico, que fora humilhado em seu passado, e tem um desejo aliado a um prazer sádico de se vingar de tudo que sofreu. Rostánov, de outro lado, é uma alma russa simples, transbordante de amor e carinho, ingênuo até certo ponto. Rostánov antecipa o que viria a ser, posteriormente, as figuras idealizadas e alimentadas por um princípio de amor cristão incontestável presentes no Príncipe Michkin em *O Idiota*, e Aliócha em *Os Irmãos Karamazov*. Fomá, por sua vez, pode ser lido pelo viés da atualização do figura do bufão da corte na Idade Média que se transforma em tirano vingativo – e aqui, Dostoiévski consegue sublinhar bem a necessidade de dominar os impulsos instintivos do ego humilhado para revidar o golpe sofrido anteriormente. Dostoiévski aborda bem a psicologia da humilhação, mostrando, através do narrador, que a desmedida vaidade de Fomá, em vez de dissipar-se pela humilhação sofrida, é agravada, e obrigada a submeter-se e anular-se. Fomá pode ser lido ainda pelo viés da atualização do mito do bode expiatório, reencarnando em si todos os pecados da humanidade. É ele o escolhido pela aldeia de Stepánthikovo – mesmo que indiretamente – para sofrer com todos os pecados em nome do coletivo, ao mesmo tempo que faz o papel de bufão grotesco e figura mesquinha. Aqui, novamente, não podemos deixar de nos lembrarmos do aspecto da carnavalização na literatura, já que o *microkosmos* da aldeia e o desenrolar dos acontecimentos reproduzem diretamente o *lócus*, a praça pública onde o carnaval e onde o grotesco e o elevado se misturam através das vozes dos diferentes personagens postos em situação de conflito.

O tipo “personagem humilhado” também parece ser uma constante na obra de Dostoiévski. Anteriormente a *Aldeia de Stepanthikovo*, temos, em 1846, a publicação de *O Duplo*. Lá, o protagonista Goliádkin – um pobre funcionário público – se vê ser substituído lentamente por seu duplo – fruto de sua própria alucinação, até que este se torne seu inimigo e o aniquile por completo tomando seu lugar na sociedade, e culminando na ida de Goliádkin para o hospício. Mais uma vez, Dostoiévski se aproveita de elementos gogolianos, particularmente sob influência de *Almas Mortas*, mas desta vez sem o recurso da paródia, e o faz misturando com protótipos hoffmannianos já existentes na literatura. Isso com o objetivo de aprofundar a psicologia dos personagens e retratá-los a partir de dentro. Joseph Frank analisa este fato com a seguinte afirmação:

ele quer reforçar a aguda percepção de Gógol dos efeitos grotescos sobre o caráter da estagnação moral e da imobilidade social. O resultado é uma nova síntese de elementos gogolianos, transformados e remodelados não pelo sentimentalismo, mas por um aprofundamento da fantasia hoffmanniana até transformar-se numa verdadeira investigação do processo de enlouquecer. (FRANK, 2008, p. 384)

É importante sublinhar que o tema da duplicidade não é novo na literatura: o personagem tipo-sonhador, que cai em delírios díspares da realidade, já estava presente no romantismo no século anterior. Em termos de mitos, vale lembrar, este se refere diretamente ao mito de *Doppelgänger*, presentes nas mitologias escandinava e germânica. Neste mito, um monstro tem a capacidade de se transformar no clone perfeito de uma pessoa, imitando inclusive suas características emocionais profundas. Numa perspectiva junguiana<sup>144</sup>, se trata da sombra da personalidade (se trata de um segundo “eu”) originário do inconsciente e com caráter demônico que aniquila o ego. Dostoiévski em *O Duplo* parece que se empenhava em mostrar como as forças sociais ulteriores ao indivíduo o aniquilam. Na interpretação de Frank:

O Duplo de Goliádkin representa os aspectos reprimidos de sua personalidade que ele não quer enfrentar, e a cisão interna entre a imagem que tinha de si mesmo e a verdade - entre o que uma pessoa gostaria de acreditar sobre si mesmo e o que ela realmente é - foi a primeira elaboração de um personagem-tipo que veio a se tornar a marca distintiva do escritor" (FRANK, 2008, p. 397)

Ainda pensando numa perspectiva junguiana, e de acordo com Meletinski, neste caso não se trata da perda da identidade enquanto tal, mas antes da aquisição inesperada e indesejada de um duplo, o que resulta, por sua vez, na substituição e perda da própria personalidade, o que é diferente da perda da identidade. Se trata, então, de um segundo “eu” originário do inconsciente e com caráter demônico que não condiz com sua persona. O Duplo pode ser lido, assim – para além da atualiação do mito de *doppelgänger* -, uma atuação da má formação da sombra da personalidade que se sobrepõe ao ego (à persona) e neste processo o aniquila. Embora a narrativa de *O Duplo* talvez nos apresente situações por vezes inverossímeis, principalmente aquelas cenas narrativas que demonstram o aniquilamento de Goliádkin, é sempre válido lembrar, neste caso, que a literatura enquanto espaço ficcional representa o espaço do possível: se trata de experimentar, através da ficção (e tendo como mecanismo interno a atualização dos mitos e arquétipos) os mitos no âmbito do real.

Na opinião de Meletinski, o arquétipo/mito de *doppelgänger* revela-se extremamente enriquecido em Dostoiévski, de tal maneira que

<sup>144</sup> Cf. discussão feita por Jung em *Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. 2ª Ed. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000., onde o autor mostra como se dá o processo de individuação (separação da consciência individual frente a inconsciência coletiva) e também como se dá a formação da personalidade e da sombra desta.

multiplica-se de modo concomitante os tipos de duplos, e alastra-se a luta de contradições na alma do homem isolado, sendo que tais contradições, esta luta do bem e do mal, permanecendo no âmbito da alma individual, possuem a tendência de crescer simultaneamente não só até atingir proporções sociais, nacionais, mas também cósmicas. (MELETINSKI, 2002, p. 213/214)

Atingir proporções cósmicas: é o que vemos mais tardiamente em personagens como Ivan Karamazov e Raskolnikov, por exemplo. Mas antes de comentarmos sobre estes, nos atentemos para o fato de que, se em *O Duplo* o personagem tem problemas para lidar com a sombra de sua personalidade, em *Memórias do Subsolo* o personagem dá um passo além: ele reconhece essa sombra e brinca com ela. Em outras palavras, e ao que já fomos levados a perceber em nossas análises anteriores, o personagem tem consciência dos aspectos sombrios de sua personalidade, tem consciência de sua situação social, de sua mesquinharia, de sua mediocridade, e mesmo de seus pequenos pecadilhos e caprichos pessoais; e ainda assim entra em um jogo de palavra e discurso rejeitando suas ideias e opiniões e ao mesmo tempo concordando com elas. Meletinski aponta para o fato de que nessa obra “delineia-se nitidamente a fórmula de luta das forças do Cosmo e do Caos, que é conduzida no domínio da alma humana isolada”. (MELETINSKI, 2002, p. 215)

Diferentemente do doppelgänger original, demônico e inimigo da persona, aqui há o reconhecimento da duplicidade da consciência/inconsciência, e há uma tendência a separar os dois polos até o limite: o homem do subsolo sabe que existem impulsos e desejos de origem inconsciente que ele não pode controlar, mas sabe também que existe uma regra, uma lei externa que o proíbe de agir da maneira que lhe convém. É dessa situação paradoxal, desse reconhecimento enquanto tal da situação, que o homem do subsolo joga com a situação e produz um discurso irônico e contraditório. E é essa separação da consciência que pode ser encarada como a origem da “duplicidade”. Em termos junguianos, poderíamos dizer que o homem do subsolo está em um processo de individuação, separando sua persona de sua sombra, seu animus de sua anima. É nesse processo que surge a escrita e dá forma à narrativa de *Memórias...* enquanto tal, pois só resta à escrita, à linguagem, à palavra carregada de símbolo – e neste caso, carregando também o mito que ressurge e transcende – a função de dar conta de estruturar através de uma organização logicizada os conflitos da alma humana.

Mais ainda: é nessa separação de polos que se evidencia, segundo as próprias palavras do narrador de *Memórias...*, o polo baixo como característica do caos: nele estão reunidos todos os traços do anti-herói, e mesmo do *trickster*. Meletinski sublinha que, a partir daí, todas as obras posteriores de Dostoiévski se utilizam desse mecanismo no qual a imagem do *trickster* é enriquecida, psicologizada, aprofundada, e enfim, reduzida ao “homem do

subsolo”; e neste sentido, atinge-se uma precisão que ele mesmo gostaria de chamar de “arquetípica” no *microkosmos* dostoiévskiano. Tão logo *Memórias do Subsolo*, para o teórico russo, constitua o mitologema fundamental das obras de Dostoiévski.

Iuri Lotman (1988, p. 45) aponta para o fato de que o romance russo se orienta para o mito, enquanto que o romance ocidental se orienta para o conto maravilhoso. Neste sentido, o destino do herói nas narrativas ocidentais é sempre a descida ao inferno e o retorno como forma de ressurreição, renascimento e transfiguração. Em outros termos, o herói na literatura ocidental consegue superar sua luta interna entre cosmos e caos, superar o caos do inconsciente coletivo e assim chegar à cosmicização, à harmonização das relações do herói com o mundo. Entretanto, na dimensão arquetípica da obra de Dostoiévski isso não acontece, uma vez que os personagens parecem não darem conta de retratar esse processo de harmonização por completo, restando, então, ou uma certa perspectiva do possível (vide exemplo em Raskolnikov ou Mitia Karamazov), ou, incapaz de uma reestruturação interna de fato, o herói se despedaça num absoluto beco sem saída (vide exemplos Stravóguin em *Os Demônios*, e Ivan Karamazov no encontro com o diabo).

De maneira um pouco diferente dos romances e novelas anteriores, Dostoiévski eleva mais ainda o embate entre bem/cosmos – mal/caos em *Crime e Castigo*. Lá, o personagem assassina uma velha em prol de um bem maior que ele mesmo acreditava, justifica seu crime para tentar por à prova sua própria teoria, mas cai em uma luta interna levada pelo sentimento de culpa, o que leva a se confessar posteriormente.

O personagem Raskolnikov se apresenta como uma espécie de herói-cultural às avessas: ele é o herói por ter tido a coragem para realizar seu ato, mas ele também é o anti-herói, pois através de seu ato introduz o cosmos no caos, mas através do caos; mediante uma transgressão da ordem do mundo que corresponde, neste caso, ao embate entre a ordem ética e moral, e a desordem levada pelo livre-arbítrio. Dostoiévski, é válido sublinhar, não nega a oposição do bem e do mal na própria realidade social, ele compreende o significado dos impulsos externos e da influência do meio sobre o indivíduo; embora ele mesmo – como já o vimos anteriormente – questione essa visão teórica bastante em voga nos anos 1860 na Rússia. A prioridade de representação, neste caso, é dada ao interior do indivíduo e não às suas influências externas.

Iuri Lotman sonda a base da formação arquetípica de Raskolnikov com bastante precisão, e aponta para o fato de que o protagonista pode ser lido como o personagem-tipo pecador que se arrepende (ideia já existente há muito na literatura ocidental, e ligada a uma concepção judaico-cristã sobre o arrependimento e a misericórdia) bem como o par

gentleman/bandido que remontam ao mito do lobisomem (mito do homem que se transforma em lobo, portanto, retomando a ideia de uma criatura demônica que existe dentro de si mesmo); e mesmo aos ditos gêmeos-sósias mitológicos. Meletinski os explica com as seguintes palavras:

Em sua forma clássica, o trickster é gêmeo do herói cultural, sendo-lhe oposto não como o princípio inconsciente se opõe ao consciente, mas antes como o ingênuo, o tolo, o maldoso e destrutivo se opõe ao sábio e ao criativo. (...) O que está sendo utilizado aqui é o mito gemelar em que a ligação e a semelhança entre os gêmeos leva à notória identificação, causa de uma série de aparentes quiproquós, entre eles mesmos. (MELETINSKI, 2002, p. 98)

Embora em *Crime e Castigo* não haja um duplo físico ou fruto de um delírio é importante salientar que essa duplicidade ocorre no interior do indivíduo, na consciência de Raskolnikov. Considerando o segundo plano da narrativa – a prova de sua teoria sobre o direito ao crime como forma de obter um bem valioso independentemente dos valores éticos e morais da sociedade – em termos arquetípicos, e pautando-se em Meletinski, Raskolnikov pode ser interpretado como um verdadeiro Prometeus que rouba o fogo para a humanidade, e sofre em nome do coletivo mediante uma transgressão da ordem do mundo. Entretanto, esse sofrimento se revela particularmente no interior de sua consciência, no embate entre seu sentimento de culpa e sua liberdade, ou antes mesmo, no embate entre o bem e o mal que se dá no interior de si mesmo. Em termos psicanalíticos, os delírios e devaneios de Raskolnikov que o leitor acompanha no decorrer da narrativa podem ser lidos como a manifestação de uma forma sintomática de uma contradição interna ainda não resolvida dentro de si mesmo.

Ainda em relação a este mesmo tipo de representação arquetípica da luta entre o cosmos e o caos, Dostoiévski, em *Os Demônios*, ultrapassa essa luta no interior do indivíduo e atinge uma representação desta ao nível cósmico-escatológico do caos historicamente concretizado. É importante sublinhar que para Dostoiévski – e levado por uma ideia bastante enraizada nacionalista e cristã, a ideia de próprio/alheio constituía um tipo especial de dimensão arquetípica de sua escrita, na medida em que o “cosmos russo” se opunha ao “caos ocidente” de além-fronteiras, lugar onde, nas palavras de Meletinski, “já morreu tudo o que se afundou na busca egoísta e moral do conflito individual” (2002, p. 234). Para Dostoiévski, então, somente na Rússia conservou-se o “solo” próprio e com ele a ideia de Deus e a possibilidade do bem, a possibilidade da vitória do Cosmos sobre o Caos.

Isso é perceptível, de maneira bem sutil, na obra *Os Demônios*: o movimento não vai – como em outras narrativas – do caos ao cosmos, mas sim do cosmos ao caos. Ou seja: não

vemos um caos pré-organizado nessa narrativa indo em direção à harmonia do cosmos, mas sim já vemos um cosmos, uma sociedade estruturalmente pré-organizada, indo em direção ao caos total, à ruína e à aniquilação das relações humanas. É o que vemos no enredo e no desenrolar da trama: lá temos as peripécias de Stavróguin e Piotr Stiepanovitch agindo em uma organização criminosa que desejava implantar a revolução e o caos na Rússia. Junto com outros personagens como Karmázinov, Liâmchin e Chigaliiov – ambos possuidores de ideias revolucionárias, a narrativa conduz-se para a destruição de toda a ordem cósmica, de todas as relações sociais hierarquicamente estabelecidas, de toda ordem social vigente, enfim, a implantação do caos enquanto tal. Sobre o fundo deste cenário escatológico, desenvolve-se a caracterização arquetípica do herói Stavróguin, e seu sócio-trickster demônico Piotr Stiepanovitch. O primeiro é o príncipe, o herói cujo processo de desmistificação acontece no desenrolar da trama. Isso porque ele atinge a “ideia russa” predileta de Dostoiévski de portador-de-deus, e ele poderia tornar-se um salvador que combate o mal e o caos, mas isso não ocorre de fato. Ele é apenas um fidalgo, e não tem ideias próprias. Paralelo a ele, como uma espécie de sombra de Stavróguin, está Piotr Stiepanovitch. Ele é o diabo, é quem toma a iniciativa para a organização criminosa. Ele implanta o caos no cosmos e transforma assim o desenrolar da narrativa.

Dostoiévski nos mostra, em *Os Demônios*, mais uma vez e com brilhantismo, o que pode acontecer com as ideias ocidentais se aplicadas de fato, na prática, e mais ainda, em solo russo. De maneira sutil, Dostoiévski aponta neste romance para as nuances do “solo” próprio, com a ideia de Cosmos, e “caos” alheio, vindo do Ocidente, e assim reatualiza o mito fundamental escatológico, ensaiando, através do universo ficcional, a ruína da sociedade através da penetração do caos no cosmos.

É curioso notar também que essa luta caos-cosmos não se dá apenas no interior psicológico dos personagens, ou na luta entre ideias vindas do exterior e introjetadas no interior. Em seu último romance, *Os Irmãos Karamazov*, essa contradição se expande em um grau bastante elevado atingindo a esfera do familiar e do social. O tema da família é levado a um nível mais alto de generalização, tornando-se ele próprio o modelo de sociedade como um todo, e, em parte, também do mundo enquanto tal. Para além disso, o conflito pais-filhos (que por sua vez remonta ao mito de Édipo e aos mitos do herói cultural antigo, e simboliza também a mudança de uma geração a outra) é desenvolvido em toda sua plenitude através do parricídio presente na trama. É precisamente o arquétipo antigo da degradação da união tribal patriarcal que predomina como pano de fundo geral em *Os Irmãos Karamazov*: o deserdar do

filho, o deserdar da enteada, o deserdar do pequeno órfão na figura de Smerdiákov são alguns dos exemplos.

Em termos de formação arquetípica propriamente dita em relação aos personagens principais do romance, temos Fiodór Karamazov – o pai dos Karamazov – que reencarna o aspecto demônico-cômico do trickster antigo, mas atualizado na figura do bufão paspalho e trapaceiro. Ele é o pai fidalgo, entregue aos prazeres e às orgias, bebedor, que rouba a herança do filho e também sua amada.

Dmitri, o irmão mais velho, por sua vez encarna a contradição interna tão típica a Dostoiévski já mencionada anteriormente: expandida ao limite, Dmitri é emocional, e se deixa levar pelos traços de bondade, ao mesmo tempo que se sente humilhado e abandonado pela própria terra. Por este viés ergue-se como pano de fundo o mito de Perséfone e Deméter, segundo a transgressão da ordem: o rapto de Perséfone e o empobrecimento da terra em virtude da tristeza de Deméter. A partir disso, para Dmitri, os homens devem se humilhar e se juntar novamente à antiga mãe terra, ao solo russo nacional. Passando dos mitos clássicos aos bíblicos, Dostoiévski também fala pela boca de Dmitri sobre a luta do “ideal de madona” e do “ideal de Sodoma”. Como nos mostram as próprias palavras de Dmitri, “aqui o diabo luta contra Deus, mas o campo de batalha é o coração das pessoas”. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 326)

Aliócha, por sua vez, é uma figura idealista. Está fadado a uma missão salvadora: será o redentor dos pecados cometidos pelo irmão e pelo pai. Tal personagem encara, aos olhos de Dostoiévski, a figura cristã de um perdão universal, movido pela fé ingênua e inabalável na ressurreição. Mais ainda: ele está convencido de um sentimento estranho, solido e duradouro, que penetrou em sua alma. Ele reencarna, assim, a concepção evangélica judaico-cristã do amor e do perdão do pecado original. Há aqui, então, a atualização do mito do bode expiatório, aquele escolhido pela sociedade para carregar todos os males da humanidade e livrar-se dela. Ainda em termos arquetípicos bíblicos, e segundo V.E. Vetlóvski, o próprio Dostoiévski apela conscientemente para as hagiografias e apócrifos apocalípticos. Aliócha está associado a Aleksei, o “homem de Deus”. A vida desse personagem remonta ao período da queda do Império Romano, sendo essa queda paralela ao início do caos na Rússia.

O personagem Ivan Karamazov já é o paralelo oposto, ou antes, a sombra de Aliócha. Enquanto este é totalmente ingênuo, crente e fiel, Ivan é cético, lógico e racional. Há aqui fortemente a ideia em Dostoiévski de que a lógica (ocidental, cartesiana, determinista e positivista, enfim) é destrutiva e acaba com a verdadeira fé cristã calcada na mística ortodoxa

rusa. Se Aliócha é o cosmos, Ivan é o caos. Se o primeiro é a figura encarnada de uma fé irracional que ultrapassa todos os limites da razão humana, Ivan é a figura encarnada dessa razão, cética e tão agregadora que é capaz de levar o homem a loucura. Ivan caminha, no decorrer da narrativa, para o caos pela via intelectual, e não só constata o caos, mas também rejeita a harmonia do mundo. A lógica intelectual de Ivan é sustentada, segundo Meletinski, por aquilo que Jung chama de *sombra* da personalidade: a parte inconsciente e demônica da alma. Tão logo a aparição do diabo e o diálogo travado com o Ivan no romance se manifestem – de maneira irônica também – como a personificação dessa sombra.

Ainda sobre o personagem Ivan Karamazov, não podemos nos esquecer da famosa passagem do *Grande Inquisidor* proferida por ele, e que configura, por sua vez, segundo Meletinski, uma interpretação peculiar do mito escatológico e do apocalipse sobre o Anticristo e a segunda vinda de Cristo no final dos tempos; temas estes recorrentes que Dostoiévski tanto apreciava.

Em suma, os três irmãos Karamazov representam, ao menos em partes, um o contrário – ou antes, o oposto complementar – do outro. E os três, juntos, representam a tríade máxima – a síntese, poderíamos dizer – das ideias de representação do homem que Dostoiévski gostaria de apresentar e mesmo problematizar com seus personagens, e que realiza, de fato, com a atualização dos mitos em novas roupagens. Mais ainda: todos os personagens tardios de Dostoiévski carregam como característica básica e essencial um conflito interno calcado no paradoxo de duas posições distintas e aparentemente irreconciliáveis entre si, e essa característica nasce, primeiramente, com o homem do subsolo, sob forte influência de elementos Gogolianos já pré-existentes na literatura russa.

É nesse sentido que, de fato, é possível dizer que o homem do subsolo é um mitologema fundamental no *microkosmos* da obra de Dostoiévski: um personagem-tipo com características próprias e que servirá de modelo fundamental para os outros personagens nas obras posteriores. Parece-nos ser perceptível também a evolução de seus personagens no decorrer de suas obras, que vai ganhando, a partir do homem do subsolo, dimensões cada vez maiores em termos de aprofundamento psicológico e arquetípico até chegarem ao limite em *Os Irmãos Karamazov*. A dimensão arquetípica neste romance adquire proporções que tanger ao individual (cosmo-caos) ao familiar e social enquanto modelo prioritário de organização do mundo (Édipo/parricídio) e à dimensão cósmico escatológica com seus devidos aprofundamentos e generalização que organizam a narrativa em sua complexa trama. Dostoiévski, neste caso, consegue com brilhantismo fazer renascer importantes velhos arquétipos da cultura russa com suas envergaduras mitológicas, e representá-las não menos



polifonicamente e dialogicamente através de sua narrativa em um momento conturbado da história da Rússia.

Há aí – podemos dizer – certa função mitopoética da obra (representar o mito enquanto tal, com novas roupagens na literatura daquele período) que se contrasta, por sua vez, com a função estética e mimética da mesma: representar determinados tipos e caracteres sociais e mesmo ensaiar determinados problemas da sociedade daquele período através do universo ficcional. A maneira como se dá essa representação e mesmo essas funções é não menos de maneira irônica e dialógica, na medida em que os personagens (pensemos especificamente no homem do subsolo) são representados através de relações dialógicas e por meio da carnavalização na literatura – e neste caso entram a paródia de personagens outros já existentes (e assim reatualizando-os com novas roupagens) e também a ironia ligada à paródia<sup>145</sup>. Se, enquanto função estética, o personagem tem a função de representar determinado tipo social, ele o faz não menos de maneira irônica para representar uma posição paradoxal e conflituosa do ser humano naquela realidade social e histórica concretizada, e assim o faz igualmente através da relação paródia-ironia-dialogismo representando também o mito de maneira atualizada e cumprindo com sua função mitopoética. O homem do subsolo, neste caso, parece cumprir bem seu papel de representação de um tipo social em voga nos anos 1860 na Rússia e também reatualizar um mito já existente na literatura que de certa maneira explicam as relações entre o homem e a sociedade.

Mais ainda: se o herói representado tem íntima relação com o seu tempo e com a realidade que o cerca, essa representação também não pode ser menos irônica, considerando a conturbada realidade social da Rússia naquele período. É possível afirmar, em certo sentido, que as condições sociais e históricas que circundam a obra naquele período histórico específico permitem e favorecem o aparecimento de personagens contraditórios, ambivalentes, e que vivenciam uma luta de uma contradição interna mal resolvida dentro de si. Se o herói encarna uma realidade e representa o coletivo de uma sociedade, ele o faz não menos com essas ressonâncias irônicas que se materializam por todos os poros, em seu comportamento, e mesmo em seu discurso. É o que vemos, a título de exemplo, com o homem do subsolo e que se expandem de maneira deveras acerba nos personagens tardios de Dostoiévski.

---

<sup>145</sup> Embora a definição do termo seja bastante discutível no âmbito da teoria literária, gostaríamos de assumir, aqui, aquela definição comum de que se trata de um recurso de imitação de um dado texto já existente, conservando sua forma de fundo e alterando seu conteúdo através de uma nova roupagem. A paródia, vale ressaltar, tem íntima relação com o intertexto, e uma das formas de realização se dá através da ironia e do deboche.

É neste sentido que, enfatizamos mais uma vez, é importante a análise dos mitos e arquétipos e a atualização destes na literatura do século XIX, já que estes parecem ter muito a nos dizer sobre aquele período em questão, se considerarmos que a literatura é, também, uma das maneiras de dar luz a um momento histórico específico e de dar formas às inquietações inconscientes que se materializam através da linguagem.

Embora, de uma certa perspectiva possível, no campo do procedimento teórico propriamente dito, a segunda digressão por nós realizada talvez não se combine com a primeira - já que, a análise marxista (embora seja cabível para analisar o homem do subsolo) parte do social para o individual e nos mostra os antagonismos sociais encarnados nos personagens e na materialização da obra; e a análise arquetípica, por sua vez, parte do individual para representar o coletivo fora da dimensão histórica, ou seja, de maneira universalista - é possível tentar achar uma articulação entre ambas na medida em que, ironicamente, o personagem de Dostoiévski pode ser lido como a representação de um arquétipo, não antigo, mas recente na literatura russa e vestido em nova roupagem através da ironia e da paródia. Se, anteriormente, havia em Gógol o arquétipo antigo demônico - que por sua vez se aproxima do *trickster* da idade média - em Dostoiévski esse arquétipo continua existindo, mas em nova roupagem com seu devido aprofundamento psicológico. Os personagens de Dostoiévski (especificamente o homem do subsolo) é sim alguém historicamente concretizado, negá-lo seria infrutífero; ele não representa, de todo, uma figura universal fora da dimensão histórica como fazem os mitos, mas ele possui, enquanto parte de elemento de sua formação, traços e influências de outros personagens já existentes na literatura russa. O arquétipo, neste caso, é uma figura recente reatualizada e ao mesmo tempo contextualizada historicamente, mas que recebe influência do arquétipo antigo na literatura.

\*\*\*

Personagem ambíguo, contraditório, ambivalente, paradoxalista, irônico em seu discurso e presente em uma situação irônica, várias instâncias do Eu que são solicitadas pela presença do outro, o jogo entre rejeição/aceitação e negação da existência, antagonismos sociais e caprichos de classe, ou mesmo caprichos pessoais com forma de protesto a um sistema de ideias dominantes, apresentados em um discurso e mesmo em atitudes irônicas, discrepância entre seu pensar e seu agir, limitação da prática em função da teoria, enfim, apresentamos aqui pontos de partidas diferentes para tentar analisar o homem do subsolo, este

personagem tão complexo e intrigante que nos faz pensar na literatura – enquanto prática e enquanto teoria – e mesmo em nossa relação com o mundo. Um personagem que nos tira do lugar, que abala o leitor, que é capaz de propor uma leitura de *fruição* em termos Barthesianos, que nos põe a refletir.

De onde quer que se olhe, seja qual for o ponto de partida – antropológico estrutural, arquetípico mitológico, marxista dialético, comparativista e mesmo dialógico pragmático – a ironia, ao que pudemos perceber em nossas análises, se faz sempre presente a todo o momento, construindo o discurso do narrador-personagem e arquitetando a narrativa enquanto tal. A ironia, neste caso, mais do que mera figura de linguagem, mais do que capricho para enfeitar o texto literário, se torna, em *Memórias do Subsolo*, um elemento de composição formal da obra e que permite, por sua vez, visões outras acerca da literatura em sentido amplo: seja debatendo com questões sobre a realidade que nos cerca, a realidade distante daquele período histórico em que a obra está situada, ou mesmo sobre questões teóricas no âmbito da literatura. A ironia, menos que um agente limitante, faz abrir caminhos para interpretações outras sobre a obra literária, e mesmo sobre o próprio fazer literário, pondo em cheque certezas absolutizadas e conceitos subjetivos por vezes já em nós enraizados de maneira tão acerba.

## 4 Conclusão

No decorrer deste trabalho propusemos analisar os efeitos de sentidos que a ironia – comumente conhecida como uma estratégia discursiva que serve antes para enfeitar um texto literário – provoca em *Memórias do Subsolo* de Dostoiévski. Partimos do princípio, então, de que há, de fato, ironia nesta obra; e um dos problemas iniciais interpostos a nós foi o de teorizar a respeito deste fenômeno para melhor compreender como se dá e quais seus desdobramentos especificamente no âmbito da literatura e do texto literário, já que a ironia é também objeto de reflexões em outras áreas distintas de conhecimento como a filosofia e a psicanálise. Embora análises de cunho filosófico e psicanalítico também sejam válidas e sirvam, de alguma maneira, para analisar a obra literária, nosso intento foi o de averiguar a ironia especificamente no campo dos estudos da linguagem, e tecer reflexões – a partir do objeto analisado – sobre alguns pontos que tangem à teoria literária. Neste sentido, é de uma análise dos elementos formais da obra que se partem as análises de cunho interpretativo subjetivo e também seus desdobramentos de sentidos.

Quando dissemos que a ironia *provoca* determinados efeitos de sentidos temos que ter em mente a figura do receptor da mensagem irônica e do efeito provocado, neste caso, o leitor da obra literária ou interlocutor no qual se dirige o locutor da narração. Um dos problemas que nos debatemos no decorrer deste trabalho diz respeito à teorização deste leitor para então, a partir daí, tecermos reflexões sobre os efeitos de sentidos possíveis. Considerando a mecânica da ironia – que envolve pelo menos dois interlocutores e um contexto de enunciação devidamente preestabelecido – pudemos constatar que este último se dá em relação ao contexto histórico em que a obra de Dostoiévski está inserida, e que seu interlocutor, também chamado de leitor *implícito* está historicamente concretizado e situado, e se trata, antes de tudo, de um elemento formal do texto. A ironia, neste caso, se faz presente como forma de estruturar um discurso com posições contraditórias, discurso este que tem íntima relação com o discurso do Outro, neste caso, o discurso do interlocutor. É dessa relação lógica entre discursos de consciências diferentes que nasce aquilo que Bakhtin chama de *dialogismo*. E, mais ainda, é dessa relação entre discursos e posições distintas que sugerimos uma íntima relação entre ironia e dialogismo para pensar na arquitetura formal da obra *Memórias do Subsolo*.

Paralelo ao leitor *implícito* na obra está o leitor *empírico*, aquele leitor real, que lê a obra em um contexto distinto e distante daquele contexto histórico específico. Pudemos constatar, no decorrer de nossas análises, que este leitor *empírico* também pode captar –

embora também não seja garantia de fato, já que a ironia é ferramenta perigosa - os sentidos irônicos estabelecidos na comunicação entre locutor e interlocutor *implícito* na obra literária, desde que este tenha em mente o contexto histórico específico para recuperar os sentidos dessa interlocução irônica. É neste sentido que a ironia, mais do que figura de linguagem, mais do que capricho literário, serve neste caso para arquitetar a obra literária enquanto tal, e nos permite pensar – no âmbito da teoria literária - em desdobramentos outros na mecânica e no funcionamento tanto da leitura de um texto literário quanto da construção do mesmo.

É interessante notar, no decorrer do processo, que o narrador de *Memórias...* não só utiliza a ironia contra seu interlocutor *implícito* e ausente, mas também contra seu possível leitor futuro, o leitor *empírico*. Este, por sua vez, distanciado historicamente do lócus de enunciação daquele narrador, se permite entrar em um jogo de sentidos que questiona o próprio estatuto da narrativa e do fazer literário – essa estratégia se aproxima deveras daquilo que conhecemos como ironia *romântica*. Constatamos, neste aspecto, que embora essa não seja a característica principal da obra, há sim traços de ironia romântica presentes no decorrer da narração de *Memórias...*

Deste modo, pudemos ver, a ironia está tanto na forma quanto no conteúdo da obra. Ela está presente tanto no discurso do narrador que a utiliza como forma de lançar polêmicas contra seu interlocutor e mesmo de atacá-lo com provocações, ou mesmo se defender a determinados ataques e também se defender em determinadas posições ideológicas rigidamente estabelecidas; quanto na situação ela mesma que o personagem-narrador se encontra: uma situação de paradoxo que se revela irônica em suas atitudes e comportamentos, já que o narrador quer agir de determinada maneira – segundo sua própria vontade –, mas está impossibilitado de agir em função das “leis da natureza”, estas também entendidas como leis éticas e morais que delimitam o comportamento do homem para viver em sociedade.

O narrador, mais do que atacar seu oponente e se defender, também põe em cheque certas verdades estabelecidas e enraizadas na sociedade naquele período histórico em que está inserido, além de bater de frente contra discursos totalizadores de cunho determinista e positivista advindos do ocidente. Dostoiévski, através de seu narrador polêmico, se aproveita de uma temática que tanto lhe era cara – a disparidade entre leis externas que objetificam o homem, de um lado, e o pleno exercício da liberdade e do livre-arbítrio, de outro – para fazer da literatura, neste caso, um exercício de ensaio e reflexão no âmbito da ficção e mostrar o que poderia acontecer, no âmbito do real, se determinadas ideias e comportamentos fossem levadas a cabo e executadas em sua plenitude. Literatura enquanto ensaio, literatura enquanto alerta: se aceitarmos que estas são algumas das funções que a literatura pode exercer,

Dostoiévski parecer ter cumprido bem seu papel ao ensaiar questões tão latentes de seu período histórico em um texto literário. Reiteramos aqui, entretanto, que o termo *ensaio* não se trata especificamente do gênero textual enquanto tal, mas sim propusemos pensar que o exercício da literatura permite ao autor testar questões latentes que lhe eram caras e subjacentes ao período histórico ao qual está vinculado.

O narrador, assim, ensaia, polemiza, questiona, bate de frente com discursos outros que circulam seu meio, e joga com tudo isso no texto literário. Ele está consciente do que faz, bem como está consciente de sua situação paradoxal e apresenta isso ao leitor. Ao contrário do que sugerem várias leituras de cunho existencialista e psicanalista – esta última, sobretudo, apontando para o fato de que o narrador se deixa entregar em um fluxo de pensamentos ou mesmo dar voz ao inconsciente – sobre as *Memórias do Subsolo*, gostaríamos de acreditar, realmente, que o narrador está consciente em sua produção de discursos, mesmo que pareça que este se perca às vezes em suas tagarelices. Isto é, as análises de cunho psicanalítico tem sim sua validade quando apontadas para a própria psicanálise, para demonstrar, através do texto literário, algum ponto específico da teoria psicanalítica. Se aplicadas especificamente à análise linguística e literária propriamente dita – como os efeitos de sentidos da ironia do qual propusemos neste trabalho –, essas análises parecem não nos servir.

No decorrer de nossas análises apresentamos vários pontos de vistas diferentes para tentar iluminar o cópua e nos dar certa direção a respeito de nossas reflexões iniciais: propusemos uma leitura de cunho antropológico, baseada em Todorov e calcada nas várias instâncias do Eu que são solicitadas na presença do Outro para que um Eu exista, propusemos uma breve comparação com outra obra que muito se assemelha em vários aspectos às *Memórias do Subsolo* e também uma leitura de cunho estrutural calcada na influência dos arquétipos e mitos da literatura. Analisamos também o discurso do personagem em suas várias nuances, nos baseando em Bakhtin, e pudemos perceber que a fusão de vozes dentro da consciência do narrador também constitui lá uma ironia, ou antes, uma situação irônica; afinal, como é possível ter várias vozes, ou antes mesmo, várias opiniões distintas e conflitantes dentro de si, dentro de uma mesma consciência que produz discursos?

Para além do âmbito teórico literário, se refletirmos bem vemos que essa é, aliás, uma característica comum a todos nós seres humanos: sempre possuímos dentro de nós vários pensamentos, desejos, sensações, medos, conflitos internos por vezes não resolvidos, ideias ainda não totalmente elaboradas, sentidos que gostaríamos de dar a determinadas coisas, palavras que nos faltam para expressar determinado sentimento, enfim, somos seres humanos sempre complexos em si mesmos, seres dos quais tecemos nossa relação com o mundo que

nos cerca sempre através da linguagem. Somos mediados e ao mesmo tempo limitados por ela. Mais do que isso, a utilizamos em suas várias vertentes – pictórica, musical, literária... - para tentar dar algum sentido ao mundo que nos cerca. No âmbito da literatura propriamente dita, e mais especificamente, no reino da prosa – reino, por excelência, da linguagem concreta, logicizada e formalmente organizada – representar os “conflitos da alma humana” como queria Dostoiévski constitui uma tarefa complexa e árdua. Entretanto – e mesmo sabendo de antemão que a linguagem não consegue abarcar tudo, toda experiência subjetiva humana – Dostoiévski parece ter conseguido representar, ao menos em partes, essas complexidades lançando mão do dialogismo, da polifonia e não menos de discursos irônicos que estabelecem, de maneira dialética, posições distintas e paradoxais que convivem lado a lado ao mesmo tempo.

É válido mencionar, para concluir, que os efeitos de sentidos provocados pela ironia – e o estudo da ironia, de maneira geral – nem de longe se esgotam neste trabalho e mesmo em *Memórias do Subsolo*. Outros trabalhos deste tipo e com olhares atentos a outras possíveis estratégias discursivas – como a paródia, o sarcasmo, o riso – também poderão surgir, e aliás, a obra literária e os propósitos teóricos já existentes e arraigados nos permite isso. A proposta primeira, neste trabalho, era apenas elencar um ponto de partida – qual seja, a ironia - para reflexões teóricas que nos despertam enquanto leitores do texto literário, enquanto perceptores de determinados efeitos de sentidos que nos chamam atenção como é o caso da ironia, e enquanto pesquisadores em nosso papel de reflexão teórica sobre a obra literária.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, B.R. **O procedimento irônico como estratégia da forma polifônica em Memórias do Subsolo, de Fiódor Dostoiévski.** In: Revista Entrepalavras, Fortaleza, ano 3, V. 3, n. 2, p. 139-150, ago/dez 2013.

ARTEGA, C.G. **A alma russa de um nordestino: Graciliano Ramos leitor de Dostoiévski.** Dissertação (mestrado em Letras). Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2005.

ARBAND, D. **Dostoiévski par lui meme.** Paris : Seuil, 1962.

BAKHTIN, M.M. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** 5ª Ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Media e no Renascimento – o contexto de François Rabelais.** Trad. Yara Frateschi Vieira, São Paulo: HUCITEC, 1987.

\_\_\_\_\_. **Para uma filosofia do ato responsável.** Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Paulo: João&Pedro Editores, 2012.

BARTHES, R. **Le plaisir du texte.** Paris: Seuil, 1973.

BARROS, A. **Machado de Assis na Rússia, Dostoiévski no Brasil: estudos comparados da recepção literária.** Anais do SETA, nº 3. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

BERGSON, H. **O riso.** Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar.** Trad. Carlos Felipe Moises. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1986.

BEZERRA, P. **Polifonia** in BRAITH, B. Bakhtin: conceitos Chave (org). São Paulo: Contexto, 2005.

BOOTH, W.C. **A rhetoric of Irony.** Chicago: University of Chicago Press, 1974.

BRAITH, B. **Ironia em perspectiva polifônica.** Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

\_\_\_\_\_. **O encontro privilegiado entre Bakhtin e Dostoiévski num Subsolo.** In: Revista Bakhtiniana, São Paulo, Vol. 6, nº 1, pp.24-43, Ago/Dez 2011.

BITTENCOUR, R.N. **Das profundezas do ressentimento ao sublime amor crístico: Dostoiévski e Nietzsche.** In: Itaca, n.21, p.54-83, 2012.

CHEVRETTE, E. **Du désespoir au prêche: parcours ridicule d'un homme et l'existencialisme chrétien chez Fédor Dostoiévski.** Dissertação de Mestrado. Université Québec, Press. 2008.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria.** Trad Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.



DIAS, A. **Dostoiévski – um dissonante**, in: Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: letras, linguística e suas interfaces, nº 40, p. 291-308, 2010.

DOSTOIÉVSKI, F.M. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_ **Os Irmãos Karamazov**, Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_ **Duas narrativas fantásticas - A dócil e Sonho de um homem ridículo**. Trad. Vadim Nikitim. São Paulo: Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_ **Bobok**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2012.

\_\_\_\_\_ **Crime e Castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_ **Gente Pobre**. Trad. Fátima Bianchi. São Paulo: Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_ **O Idiota**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2002.

\_\_\_\_\_ **O Duplo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_ **Os demônios**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.

\_\_\_\_\_ **A aldeia de Stepántchikovo e seus habitantes**. Trad. Lucas Simone. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DUARTE, L.P., **Ironia, humor e fingimento literário** in Ironia e humor na literatura. São Paulo: Alameda, 2006.

ECO, U. **Lector in Fabula**. Trad. Attilio Cancian., São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_ **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FERRAZ, M. de Lourdes. **A Ironia romântica**. Lisboa: IN-CM (Imprensa nacional da casa da moeda), 1987.

FRANK, J. **Dostoiévski 1821 a 1849 - as sementes da revolta**. Trad. Vera Pereira. 2 Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_ **Dostoiévski 1850 a 1859 – os anos de provação**. Trad. Vera Pereira. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_ **Dostoiévski 1860 a 1865 – os efeitos da libertação**. Trad. G.G. Souza, 1ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

GÓGOL, N. **O Capote e outras histórias**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Almas Mortas**. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Ed. Abril, 1979.

GROSSMANN, L. **Dostoiévski Artista**. Trad. Bóris Schnaiderman. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

HUTCHEON, L. **Teoria e Política da Ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

ISER, W. **O ato da leitura – vol. 1**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **O jogo do texto**, in A literatura e o leitor – textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima, São Paulo: Paz e Terra, 1979, p. 105.

JAUSS, H.R. **O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis**. In A literatura e o leitor – textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima, São Paulo: Paz e Terra, 1979.

JOUVE, V. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot., São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

JUNG, C. G. **Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. 2ª Ed. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do juízo**. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

LIMA, L. C. (org) **A literatura e o leitor – textos de estética da recepção**. Trad. Luiz Costa Lima, São Paulo: Paz e Terra, 1979.

MELETINSKI, E.M. **Os arquétipos Literários**. Trad. Aurora Foroni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MINOIS, G. **História do riso e do Escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção, São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OTTEM, M. **La lecture comme reconnaissance**. Français 2000, n. 104. Fev. 1982.

OLIVEIRA, A.M. **O homem e o acaso de Deus segundo Dostoiévski e Nietzsche**. Dissertação (mestrado em filosofia). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2014.

OLIVEIRA, G.P. **Dostoiévski e Kierkegaard: o salto na fé como resposta ao paradoxo e ao racionalismo moderno**. Dissertação (mestrado em Letras). Fortaleza: Ed. UECE, 2008.

OLIVEIRA, C.C. **O niilismo russo e a saída de Dostoiévski para o problema**. In: Horizonte, v. 9, n. 20, p. 153-165. Jan/mar 2011.

PICARD, M. **La littérature comme jeu**. Paris : Minut, 1986.

PONDÉ, L.F. **Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski**. São Paulo, Leya, 2013.

POULET, G. **Lecture et interprétation du texte littéraire**. In: BARBOTIN, E. (Dir.) "Qu'est-ce qu'un texte?" Paris: Corti, 1975.

SARTRE, J.P. **L'imaginaire**. Paris: Gallimard, 1940.

SCHNAIDERMAN, B. **Prosa e poesia**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

SCHWARZ, R. **Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis**. 4ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SEARLE, J. R. **Le sens littéral** in *Langue française* 42, pp. 34-47. Paris: Larousse, 1979.

SZONDI, P. **Frédéric Schlegel et l'ironie romantique in Poesie et poétique de l'idéalisme allemand**. Paris : Gallimard, 1991.

TODOROV, T. **A vida em Comum**. Trad. Maria Angélica Deângell, Norma Wimmer. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

TCHERNICHEVSKI, N. **Que fazer?.** Trad. Angelo Sergrillo. Curitiba: Prismas, 2015.

TURGUÊNIEV, I. **Pais e Filhos**. Trad. Rubens Figueredo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VIEIRA, C.D.M. **Dostoiévski e a questão do duplo na psicanálise**. In: *Psicanálise & Barroco em revista*, v.8., n.1, p. 14-32, jul-2010.

WALICKI, A. **A history of Russian Thought Enlightenment to Marxism**. Oxford: Oxford University Press. 1975.